JONAS MEKAS

CUADERNO DE LOS SESENTA

ESCRITOS 1958 - 2010



CUADERNO DE LOS SESENTA

Mekas, Jonas
Cuaderno de los sesenta: escritos 1958-2010 / Jonas Mekas; coordinación general de Pablo Marín - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2017.
448 p.; 20 x 14 cm.

Traducción de Guido Segal
ISBN 978-987-1622-55-9

1. Cine. 2. Arte. 3. Cine Experimental. I. Marín, Pablo, coord. II. Segal, Guido, trad. III. Título.
CDD 778.5

Título original: *Scrapbook of the Sixties. Writings 1954-2010* (Spector Books, 2015)

Caja Negra Editora
Buenos Aires / Argentina
info@cajanegraeditora.com.ar
www.cajanegraeditora.com.ar

Dirección editorial: Diego Esteras / Ezequiel A. Fanego
Producción: Malena Rey
Diseño de colección: Juan Marcos Ventura
Diseño de tapa y maquetación: Tomás Fadel
Corrección: Sofía Stel
Edición al cuidado de Pablo Marín

JONAS MEKAS

CUADERNO DE LOS SESENTA

Escritos 1958-2010

Traducción
Guido Segal



PRESENTACIÓN:
DE ESTE LADO DEL PARAÍSO

Nueva York. Años sesenta. Jonas Mekas está en su mejor forma. Atrás quedaron, cada día más desdibujadas, las marcas de una juventud europea interrumpida por la guerra, la persecución y el desplazamiento forzado hasta los muelles de la capital del siglo XX a finales de los cuarenta. Superadas también estaban las vicisitudes laborales y sociales de los primeros tiempos en una metrópolis vertiginosa que, décadas antes de volverse el paradigma cosmopolita por excelencia, parecía empujar todo lo diferente hacia la misma marginalidad. De ahí que, antes que nada, este Jonas Mekas no sea el Jonas Mekas de *Ningún lugar adonde ir*, aquel testimonio en forma de diario que bien podría tomar prestado el subtítulo de la *Mínima moralia* adorniana (escrita por esos mismos años) y presentarse sencillamente como "reflexiones desde la vida dañada". No, este Mekas es otro, emergido desde las cenizas de la posguerra y devenido en vocero cultural de toda una generación que, al igual que él, canalizaría su descontento mediante la creación de algunos de los movimientos artísticos más luminosos de su tiempo (Fluxus, Pop, Underground). Quien habla en estas páginas es, entre otras cosas, el poeta y cineasta a tiempo completo; el impulsor del New American Cinema y la cooperativa de cineastas independientes más

importante del mundo; el creador de la revista *Film Culture*, de la columna "Movie Journal" del mítico *Village Voice* y, por lo tanto, el fundador de una nueva forma de pensar la escritura crítica. Este Jonas Mekas es, en definitiva, aquel que pasaría a la historia como el padrino del cine y las artes independientes norteamericanas.

"La misión del arte hoy es introducir el caos en el orden." La frase proviene justamente del libro de Adorno, aunque en realidad parece más acertada para describir toda la gama de procedimientos y repertorios artísticos incluidos en *Cuaderno de los sesenta*. En verdad, cuesta creer que no haya sido escrita pensando en el territorio futuro sobre el que Mekas desplegaría sus mejores armas de persuasión crítica. Porque, ¿de qué otra manera, si no, se podría resumir la esencia de una década decidida a proclamar el quiebre definitivo entre lo viejo y lo nuevo? Qué mejor concepto para hablar del impacto de Burroughs y los beats en el terreno literario. O de Cage en la tradición musical; o del Living Theatre y la irrupción de los happenings en la esfera del arte dramático. Qué otro rasgo constitutivo de la modernidad que el de un desconcierto anárquico podría hacerle justicia al cine de Warhol o a la música de alaridos de Yoko Ono. El caos efectivamente reinó en los sesenta y, en cierta forma, el talento de Mekas como cronista residió no solo en la virtud de estar en el lugar adecuado en el momento justo, sino también en la capacidad de situarse en el ojo de ese huracán y establecer un mapa lúcido del renacimiento artístico sin traicionar su gusto personal.

Porque los intereses artísticos de Mekas parecen guardar una relación invisible aunque estrecha con ese pasado propio de desplazamientos, trayectos interrumpidos y puentes quemados. Ese espacio entremedio, erigido a fuerza de voluntad frente a las inclemencias del destino y como respuesta a la indiferencia de las instituciones, resuena en las elecciones estéticas defendidas por Mekas a lo largo de su carrera periodística (y posteriormente como gestor cultural). Razón por la que las estrategias radicales que desfilan por *Cuaderno de los sesenta* a la manera de una constelación recién descubierta funcionen como el sustento de su posición frente al hecho artístico. Una postura interesada ya no en la renovación de viejos paradigmas, sino más bien en la refundación desde cero de los procesos creativos. En un pequeño texto sobre Carolee Schneemann publicado al

promediar la mitad de la década, y que resulta difícil no leer como un editorial sobre este período nuevo en la historia del arte, escribió: "Tanto en pintura como en escultura, hace una década que los artistas han estado explorando nuevas texturas, materiales, superficies; han usado chatarra, basura y cosas que nos rodean, colocándolas en o sobre el lienzo hasta que se hinchen (y apesten), hasta que dejen de ser pinturas y se conviertan en cosas, luchando y anhelando escapar de las fórmulas impuestas al sentido, a la forma, a la perspectiva o al contexto. En el cine, Smith, Warhol, Brakhage, Markopoulos, Rubin y Jacobs van directo a la superficie (y a la capacidad de impacto) de las cosas, de la gente, de las texturas, los rostros y los cuerpos; exploran al ojo que mira y los modos en los que mira. Las cosas que nos rodean y hasta el cuerpo humano mismo se han vuelto invisibles a lo largo de estos últimos dos siglos. Dos siglos de industrialización, racionalismo y materialismo han logrado que el mundo material sea invisible a nuestros ojos".

De esta manera, si existe algo parecido a una definición del arte según Jonas Mekas, la misma estará iluminada por los ejemplos más sutiles y refinados de los períodos clásicos (previos a la industrialización cultural pesada) pero enfocada por completo en la tabla rasa llevada a cabo por los movimientos vanguardistas y contraculturales de su tiempo. A través de ese "elogio de la superficie" –que celebra la creación de cosas no acabadas en señal de rechazo a la homogenización tranquilizadora de la cultura media–, Mekas provee el marco conceptual para las manifestaciones artísticas que terminarán por transformarse en algunas de las más emblemáticas de la época: aquellas empecinadas en devolver, drástica pero vitalmente, la visibilidad de las cosas. Desde la revolucionaria sutileza de los films compuestos por Joseph Cornell a partir de despojos de películas clásicas, hasta la espectacularidad sangrienta de Hermann Nitsch como punta de lanza del accionismo vienés, uno de los ejes principales del rol de Mekas como crítico será el de confrontar al lector para promover el acto de ver (o, más bien, *volver a ver*) con los propios ojos. Pero, a su vez, mediante la defensa de la frontalidad sexual de la única película filmada por Jean Genet, prohibida en Francia y contrabandeada a los Estados Unidos por el propio Mekas, o el teatro *povera* de Jack Smith, confeccionado a base de montañas de basura y una dramaturgia escrita sobre la marcha, su criterio

refuerza el común denominador de que todas estas explosiones aisladas y determinantes sucedan paradójicamente fuera de las instituciones y espacios tradicionales de exhibición artística. Ya sea en lofts, galpones, habitaciones de hotel o en medio de la calle, este cambio en las reglas de juego del mundo del arte es lo que terminaría por impulsar una suerte de internacional contracultural que tendrá en Nueva York su principal vidriera y en Mekas su megáfono incondicional durante los años sesenta.

Precisamente, el estilo directo característico de las crónicas de Mekas, que hace de la primera persona una herramienta engañosamente sencilla, es uno de los rasgos principales de una escritura que con frecuencia pareciera más interesada en transmitir una descripción sensible –lineal y rasante– de lo experimentado que en la interpretación o análisis en profundidad de las obras en sí. "Mi tarea no es contar de qué se trata una obra –declaró en una oportunidad acerca de su misión crítica–. Mi tarea es lograr excitar al lector dándosela a conocer." Como si, de manera visionaria, el autor lituano hubiese comprendido que este nuevo tipo de manifestaciones culturales rupturistas exigían el compromiso total de sus espectadores, pero también que el núcleo de su radicalidad se apoyaba, decisivamente, en la disfrutable simpleza de sus procedimientos y componentes. Entendimiento que explica por qué la mayoría de los escritos de *Cuaderno de los sesenta* recurre a una disposición exhaustiva de los elementos que componen los films, obras de teatro o piezas musicales: para Mekas esa será la manera más efectiva de proveer una impresión sensorial a los lectores y potenciales espectadores.

A su vez, se podría afirmar que ese proceder descriptivo de Mekas esconde una complejidad elusiva que se descubre progresivamente a lo largo del fluir de los textos y que, por lo general, aparece bajo la forma de interrogantes sin respuesta. El 11 de noviembre de 1965 escribe: "El medio cinematográfico se está expandiendo, está apropiándose del terreno y se está lanzando por su cuenta, a ciegas. Hacia dónde, nadie sabe. Ambas cosas me alegran: que esté moviéndose en una nueva dirección y que nadie sepa hacia dónde va. Me gustan las cosas que están fuera de control. En cierto punto, el artista se pondrá firme, detendrá al medio y lo domesticará, utilizándolo para cultivar los campos de su propia imaginación. Pero, por el momento, el toro corre a su antojo. [...] Las corrientes que avanzan

entre nosotros y que los artistas externalizan han madurado, contienen múltiples impulsos y brotan efusivamente, de forma incontrolable y hasta ahora desconocida. Hasta los artistas de vanguardia, sentados junto al público, se sorprenden y repiten: '¿Qué demonios está pasando?'".

Tal vez sea esclarecedor pensar esa suerte de perplejidad no disimulada como la marca de un estilo más poético que periodístico asentado en la transparencia. Como una defensa legítima de la duda que, lejos de debilitar la argumentación, funciona más bien como celebración, como una puesta en valor del papel del escritor en una situación de entrega total. Porque Mekas es, ante todo, un testigo privilegiado (y parcial) de su época. Su papel no es el de historiador ni mucho menos el de juez; en todo caso su accionar tenderá progresivamente hacia la frontera entre la defensa incondicional de lo nuevo y su activismo propagandístico (posición que lo llevaría a autoproclamarse, un poco en broma y en respuesta a ciertos ataques, Ministro de Defensa y Propaganda del Nuevo Cine). En la comprensión de esta postura radica la clave de una escritura no programática opuesta a la idea de un oficio perfectible con el correr de los años. Por el contrario, da la sensación de que Mekas se empecina en desaprender el quehacer crítico tradicional para preservar una cierta libertad poética que marca el rumbo de sus textos. La multiplicidad de formas y registros literarios incluidos en estas páginas –que van desde la crónica hasta el texto poético, pasando por las largas enumeraciones y entrevistas desgrabadas sin edición posterior– confirma esta desconfianza sistemática en la profesión. Porque, naturalmente, según su punto de vista, ese aprendizaje periodístico implicaría una salida rápida (monótona y repetitiva) a cuestiones urgentes e imprevisibles que, en muchos casos, permanecen en discusión hasta el día de hoy. Quizás sea por esto que todos los textos periodísticos de Mekas hayan sido leídos con la misma intensidad en los sesenta, los setenta o en esta misma década. En su conjunto, llevan adelante la misma empresa interesada en tomarle el pulso a lo actual y ofrecerlo sin filtro a sus lectores.

En última instancia, esta perseverancia de Mekas por la subjetividad, llevada a cabo de manera magistral en sus textos y también en su obra cinematográfica, será el sustento ideológico de una escritura comprometida con el rol del arte en la transformación de la sociedad. O, mejor dicho,

motivada por la posibilidad de transformación del individuo dentro de esa sociedad; porque como ha sido señalado en varias oportunidades, en la filosofía de Mekas no hay lugar para los discursos masivos (entendidos como representación general de un gusto o de un interés) ni para las banderas políticas, en el sentido de un ideal o ciertos valores compartidos por el público. No sorprende, entonces, que toda denuncia cultural o cada uno de los llamados a la revuelta artística propuestos desde sus páginas busquen establecer una relación directa, casi íntima, con un lector individualizado capaz de actuar, como diría el escritor alemán Günter Eich, como arena –y no aceite– en el engranaje del mundo. Esta dimensión combativa, que vuelve a muchos de sus escritos reportes desde el frente de batalla, se manifiesta con claridad desde el texto que da inicio a *Cuaderno de los sesenta*, el que Mekas concluye con una declaración de principios. "Permitámonos, pues –propone–, negar y destruir; quizás así algunos de nosotros podamos reencontrar y preservar (hasta que vuelvan a ser necesarias) la verdad de la vida, la espontaneidad, la alegría, la libertad, el júbilo, el alma, el cielo y el infierno. Liberémonos en nombre de la perversión, convirtámonos en James Deans y Presleys y Parkers y Osbornes, De Koonings, Kerouacs, Bernard Shaws, Millers, Genets, Villons, Rimbauds... Aprendamos la dinámica de la sagrada perversión, no seamos basura en la normalidad del siglo XX. Así escupo sobre la generación que me produjo, y es el escupitajo más sagrado de mi generación."

Años más tarde de aquel llamado a la perversión, en un rapto de autocrítica, Mekas escribió en su diario personal: "En mis textos creé y alimenté a una criatura extraña. A veces no sé si es real o imaginaria [...] Me he vuelto una fuerza, un líder, incluso un santo... Es tiempo de deshacer todas las fuerzas y todos los santos". Sin embargo, pese a los innumerables intentos por abandonar la escritura, Mekas continuaría publicando textos regularmente, semana tras semana, hasta la llegada de los años ochenta. De esta forma, su debate entre la reflexión y la producción personal quedaría provisoriamente irresuelto; postergado ante las demandas de un presente demasiado intenso como para observarlo de afuera. Hoy, a más de medio siglo de la publicación de la mayoría de estos textos, es posible reconocer la naturaleza atípica e indefinida del estilo cronista de Mekas, capaz de articular estrategias de militancia en un discurso liberado de toda

especulación, como una práctica adelantada a su tiempo. La resonancia y gravitación de su paso por la crítica cultural justifica la creación de esa "criatura extraña" al mismo tiempo que la complejiza. ¿Quién más podría haberle hecho frente a la desbordante escena artística y contracultural de toda una era sino un poeta expatriado que no dudó en comparar su vida con la de Ulises? De alguna manera, no sería descabellado pensar en *Cuaderno de los sesenta* como otro capítulo en la odisea, tan utópica como estimulante, de Jonas Mekas por la intervención del arte en el paisaje enrevesado de la historia reciente.

PABLO MARÍN


Hote
Chelsea

CUADERNO DE LOS SESENTA

Escritos 1958-2010

EN DEFENSA DE LA PERVERSIÓN

21 de noviembre de 1958

En una sociedad bastarda, estandarizada, conformista y enferma, la perversión es una fuerza de liberación. Los profesores, guardianes de la Moral, la consideran horrible y degradante, pero es una gota del Espíritu Santo, un rayo de salvación.

Hay que dar en la tecla. Llegó el momento en el que la sabiduría silenciosa y la verdad actúan a través de la anarquía, la exageración y la negación. Cuando el inconsciente, en protesta orgánica contra las tendencias deshumanizantes, germina, estalla y escupe su veneno.

Los Jóvenes Iracundos no son necesarios por presentar una nueva filosofía. No, serán otros quienes la creen en su debido momento. Su función es destruir. Están aquí contra su voluntad, para acabar con la rancia vanidad de su tiempo. Son el inconsciente de su (nuestra) época.

La Generación Beat e Iracunda es una forma de protesta. No todos los que forman parte de esta generación están enojados o derrotados. Las generaciones reciben sus nombres a partir de unas pocas personas que expresan el ánimo colectivo del modo más evidente. El inconsciente total de su generación los impulsa a pronunciarse, a gritar, a reclamar, a revelar sus verdades, sospechas, esperanzas, soledades, advertencias y profecías. Son las verdaderas voces de sus generaciones. Son voces sensibles. Son perversas, no son normales. La normalidad es conformista, su principal preocupación es el dinero, está muerta, moldeada por Dwight y Mamie Eisenhower; está asociada a la modernización, a *Harper's Bazaar*, no huele a nada. Ser *beat* hoy es ser anormal, es ir contra la normalidad y el conformismo, ser inmoral, ser perverso.

Hasta la perversión sexual es hoy en día una forma de protesta ineficaz contra la moral y la insensibilidad burguesas. Aun así, es preferible un pervertido a un empresario. El pervertido es alguien inocente, que grita y atenta contra sí mismo, no contra los demás.

Cuando la sociedad se vuelva inhabitable, los valientes morirán. Los inocentes saltarán por la ventana, se cortarán sus inocentes venas, se bañarán en su inocente sangre, se perderán en sueños de hojas de marihuana.

Los insensibles sobrevivirán y serán los nuevos Mamies, serán vendedores, piratas atómicos, profesores; serán como Dulles o Wouks.

Escuchen esas canciones, en la radio, en las rocolas; canciones baratas, canciones verdaderas. Las canciones populares norteamericanas son la cosa más triste que hay en los Estados Unidos, o quizás en el mundo. Presten atención a su tristeza sagrada. Ninguna otra nación grande y fuerte produjo canciones de tal tristeza: siempre provenían de naciones pequeñas y pisoteadas, pobres, golpeadas por la guerra y el hambre. Ahora esto sucede en los Estados Unidos. Es una tristeza angustiante, una tristeza suicida, sin amor. Escuchen jazz, esa especie de grito silencioso y triste, que se emite a escondidas, para uno mismo, en algún lugar muy profundo. Observen las pinturas de De Kooning. Ahí encontrarán la misma tristeza suicida, el mismo grito: él pinta desde el corazón y con el corazón de su generación. Los empresarios no se dan cuenta de que estas canciones, el jazz y De Kooning también son perversos, que desenmascaran las sonrisas muertas del *Reader's Digest* de Peale. El arte popular y el arte moderno cantan la verdad, al igual que todo aquello que es perverso hoy en día.

¿No será acaso que las Mamies y los Eisenhowers, que los vendedores y los materialistas, los Wouks y los profesores, son los verdaderos pervertidos? ¿No son ellos los que atentan contra la verdad de la vida, del amor y de la muerte? ¿No son ellos los que ensucian su vejez con modas de *Mademoiselle* y, angustiados, se marchitan sin disfrutar? ¿No son ellos los que convirtieron el amor en un asunto de citas y parejas? ¿Los que hicieron de la vida un negocio? ¿No es esa la verdadera perversión de nuestros tiempos? ¿No somos nosotros los seres sagrados?

¿No es Elvis Presley una especie de santo, al demostrar lo absurda que era la generación de sus padres mediante la exageración de sus ideales, comprando dos, tres, cuatro coches? Los ideales y verdades de nuestros padres se vuelven falsos y mentirosos cuando se les echa luz: no son más que un vómito podrido, maligno y amarillento.

Si sirve para destronar a la falsedad y a la podredumbre, para acabar con la moral y con este estilo de vida repulsivo, seamos, pues, iracundos, seamos *beat*, seamos perversos. Hoy en día es más honesto estar confundido que estar seguro (mientras sea tiempo de destronar). Es más honesto destruir que construir (no existe aún un espacio limpio sobre el cual ha-

cerlo). Es más honesto ser un delincuente (juvenil) que aprender y aceptar un modo de vida basado en la mentira, el vómito y la basura.

Sagrados son los pensamientos y hechos delictivos, la insubordinación; la falta de respeto y el odio hacia su estilo de vida, sus filosofías, hacia toda forma de trabajo (que perpetúa la basura); sagrados son el *beat* y el Zen, la ira y la perversión.

Permitámonos, pues, negar y destruir; quizás así algunos de nosotros podamos reencontrar y preservar (hasta que vuelvan a ser necesarias) la verdad de la vida, la espontaneidad, la alegría, la libertad, el júbilo, el alma, el cielo y el infierno. Liberémonos en nombre de la perversión, convirtámonos en James Deans y Presleys y Parkers y Osbornes, De Koonings, Kerouacs, Bernard Shaws, Millers, Genets, Villons, Rimbauds... Aprendamos la dinámica de la sagrada perversión, no seamos basura en la normalidad del siglo XX.

Así escupo sobre la generación que me produjo, y es el escupitajo más sagrado de mi generación.

ABSOLUMENT MODERNE

LUEGO DE LEER EL PRIMER NÚMERO DE LA REVISTA *BIG TABLE*

1959

Burroughs es el más moderno ("*Il faut être absolument moderne*") de todos los escritores norteamericanos (o, incluso, de todos los angloparlantes). Siempre que escribo sobre cineastas independientes, en particular Brakhage o Cassavetes, hago hincapié reiteradas veces en que el método de trabajo basado en la improvisación es superior al método académico, que busca ser más puro técnicamente. El vocabulario básico del cine habita ya en nuestro inconsciente. La nueva generación de poetas fílmicos, si es que alguna vez llegan a ser poetas, puede, por primera vez en la "historia" del cine, empezar a crear desde "adentro". Lo mismo se aplica a la prosa moderna. Ya hemos tenido demasiados seguidores académicos de Joyce, Proust y compañía... La forma se imponía artificialmente sobre el tema representado, las técnicas eran demasiado obvias. Se trabajaba aún con

$1

BIG TABLE 1

THE COMPLETE CONTENTS OF THE SUPPRESSED WINTER 1959 CHICAGO REVIEW

JACK KEROUAC

OLD ANGEL MIDNIGHT

EDWARD DAHLBERG

THE GARMENT OF RA

FURTHER SORROWS OF PRIAPUS

WILLIAM S. BURROUGHS

NAKED LUNCH

AND POWER, ARMY, AND POLICE BY GREGORY CORSO

BIG TABLE 1
El contenido completo de la reseña censurada en Chicago, en el invierno de 1959.

Joyce en mente. Hasta Kerouac, que en sus trabajos anteriores resulta un escritor moderno (en el sentido en que yo entiendo la palabra), se queda en la superficie en *Viejo ángel de medianoche*. Cuando un escritor verdaderamente moderno y fundamentalmente emocional como Kerouac intenta usar técnicas de forma consciente, la espontaneidad se congela.

Burroughs es el primero (que yo sepa) en escribir de un modo *absolument moderne*. Todas las técnicas de la escritura moderna están perfectamente integradas en su trabajo. En él, Joyce ya se ha disuelto. De ahí nacen ese flujo espontáneo y sin obstáculos, la imprevisibilidad de la forma, la frescura, la vivacidad... la desnudez de Burroughs.

Aquellos que respetan a Joyce, los clasicistas y los academicistas (qué paradoja: convirtieron a Joyce en un palo con el cual golpear a la escritura experimental en la cabeza), pondrán el grito en el cielo ante la "ausencia de forma" de Kerouac, Ginsberg o Burroughs. "¡Forma, forma!", exclaman, sin percatarse de que se necesita más que una forma. Siempre es así: cuando la literatura se congela y se estanca, surge desde los bajos centro urbanos un viento juvenil que acarrea ráfagas de vida salvaje y que amenaza con borrar del mapa a toda la literatura oficial: son los salvajes de las letras. Como Rimbaud.

Esto es lo que está ocurriendo con la nueva escritura norteamericana. ¡Soplen, vientos céntricos, soplen, soplen! La literatura oficial se empeña en separar la sintaxis de las palabras. Los hábitos de escritura se han vuelto ridículamente obvios (este es el único caso en el que uno siente ganas de reírse de los muertos) y anticuados... ¡Como si tuvieran mil años!

Es el contenido novedoso de sus vidas –las nuevas situaciones, sentimientos, actitudes y problemas, aquellos de un hombre moderno– lo que da lugar a una nueva literatura. Una literatura abierta, que celebra y acepta la vida completamente, sin sentir vergüenza... estas son las voces (frágiles, en un comienzo; inaudibles, pero en constante crecimiento) de nuestro tiempo. Uno debe mantenerse abierto, escuchar atentamente y jamás hacer concesiones: esta es la condición para ser *absolument moderne*, lo cual significa estar *absolument* vivo.

Esta es la entrada que escribí en mi diario luego de leer los primeros capítulos de El almuerzo desnudo, *publicados en la revista* Big Table. *Recuerdo*

aquel momento vívidamente. Fue eléctrico. Corrí en busca de Louis Brigante y Storm de Hirsch, editores de una publicación literaria mensual llamada Intro Bulletin. *Juntos, lo leímos otra vez y nos emborrachamos. Sentimos que era un nuevo comienzo dentro de la literatura norteamericana. Estábamos convencidos de que era un evento monumental. No logramos dormir esa noche.*

UNA NOTA SOBRE *UN CHANT D'AMOUR*, EL FILM DE JEAN GENET, Y HAROLD PINTER

Corría el año 1964, comienzos de enero. Barbara Rubin[1] y yo, que habíamos hecho un escándalo en el festival de cine experimental de Knokke-Le-Zoute cuando nos impidieron mostrar *Flaming Creatures*, de Jack Smith, partimos hacia París. Nos quedamos allí un tiempo junto a Roman Polanski, que hacía de chofer; teníamos un coche, pequeño pero coche al fin. En un momento Barbara decidió que quería nadar en el Sena. No lográbamos convencerla de que no lo hiciera, y eventualmente nos rendimos. Así que la dejamos junto al Sena y nos fuimos a La Coupole.

Fue durante ese viaje que volví a ver a Nico Papatakis. Lo había conocido algunos años antes, mientras Cassavetes hacía nuevas tomas para su película *Shadows*. En 1950, Nico asistió a Jean Genet en la única película que filmó, *Un chant d'amour*. Era un film legendario, que muy poca gente había visto, incluso en París. Los censores habían impedido que se proyectara en salas. Así que le pregunté a Nico si podía llevarme una copia de la película a Nueva York. Nico no entendía por qué quería correr esa clase de riesgos, pero yo estaba decidido a hacerlo. Así que nos encontramos en el Café de Flore y metí el film dentro de los inmensos bolsillos de mi impermeable. Lo dividimos en varios rollos, para poder transportarlo de forma más segura.

Dado que a los viajeros que iban de París a Nueva York se los revisaba detenidamente, decidí pasar primero por Londres, un día, y recién entonces

1. Barbara Rubin (1945-1980) fue una cineasta y performer del under estadounidense. Además de trabajar con Jonas Mekas en la Film-Makers' Cooperative, colaboró con Warhol y la Velvet Underground en varios de sus espectáculos multimedia. [N. del E.]

viajar hacia Nueva York. Vale aclarar que en 1964 París era considerada una ciudad obscena por los agentes aduaneros. En mi anterior viaje de París a Nueva York ya me habían confiscado dos libros que llevaba en el bolso, ambos editados por Olympia Press. A los viajeros provenientes de Londres no se los revisaba tanto. Ese fue el consejo que me dio Brion Gysin, cuando me hospedó en París. Y eso es lo que hice. En el vuelo de Londres a Nueva York me puse a conversar con mi vecino de asiento, que resultó ser Harold Pinter. Estaba camino a Nueva York para el estreno de una de sus primeras obras de teatro. Mientras hablábamos, descubrimos que conocíamos a las mismas personas, entre ellas a Nico. Así que le conté lo que llevaba en los bolsillos. Analizamos cuál sería la mejor estrategia para lidiar con los tipos de migraciones. El plan que concebimos fue que él iría primero, dado que iba más cargado (yo generalmente viajo liviano), y yo pasaría detrás.



Títulos de inicio de *Un chant d'amour.*

Eso fue lo que hicimos. Pinter retiró su maleta de la cinta transportadora y avanzamos hacia el agente de migraciones de su preferencia. Yo lo seguí como si fuera su sirviente. El agente migratorio controló nuestros documentos y le pidió a Pinter que abriera su maleta, cosa que hizo. Al espiar el interior, el rostro del agente adoptó un gesto extraño: no había nada en la maleta más que unas treinta copias de la obra de Pinter.

"¿Qué es esto?", preguntó.

"Es mi obra de teatro, se estrena en Broadway la semana que viene", respondió Pinter, serenamente.

¡Tendrían que haber visto la cara del agente! Su rostro se encendió, se le iluminaron los ojos, se volvió completamente loco. ¡Tenía delante a un verdadero dramaturgo de Broadway, a una celebridad con una maleta llena de libretos! Estaba tan entusiasmado que convocó a otros agentes allí presentes:

"Acérquense a ver esto, este tipo hará una obra en Broadway, no es broma".



Un fotograma de *Un chant d'amour*, de Jean Genet, 1950.

Todos rodearon la maleta, y lo hicieron con tal asombro que no encuentro palabras para describirlo. A mí me ignoraron completamente, y, dado que yo no tenía maletas, simplemente salí caminando. Giré una vez más y saludé a Pinter. Noté por su expresión que estaba satisfecho por cómo había resultado todo.

Avancé hacia la salida con la copia de *Un chant d'amour* escondida en los bolsillos de mi impermeable.

SOBRE JOHN CAGE

2 de enero de 1965

Noche de música (¿de sonido?) en el Centro Cultural Y de la calle 92.

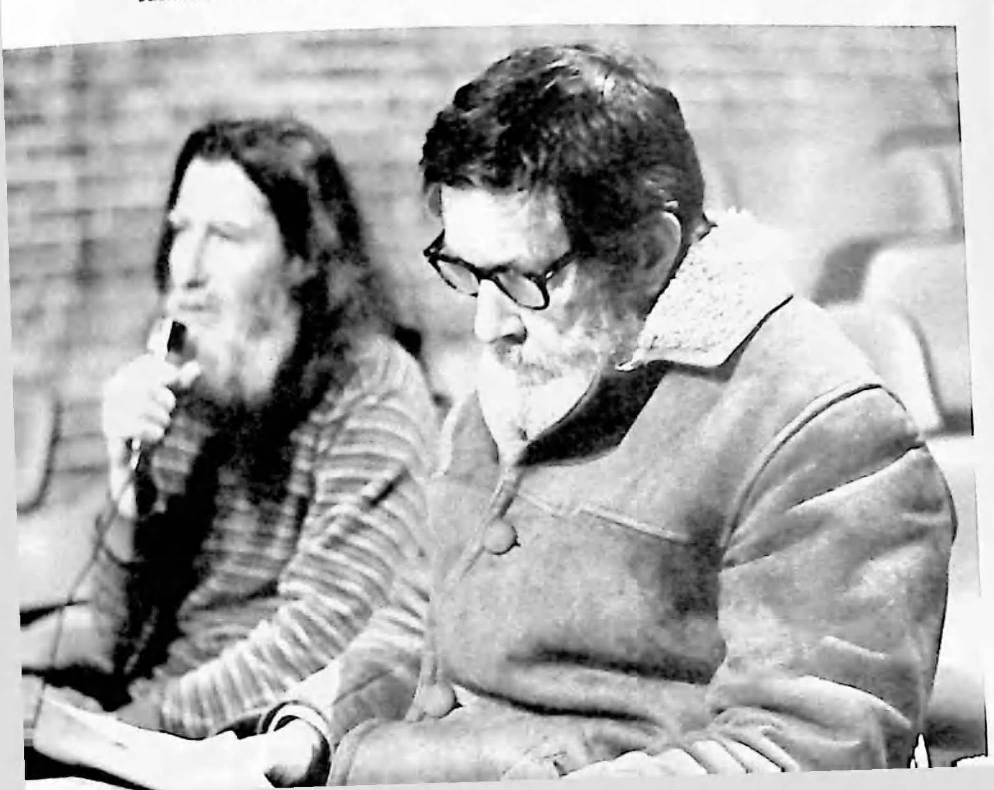
Kontakte, de Stockhausen (pieza para piano, percusión y sonidos electrónicos), interpretada por Max Neuhaus y James Tenney; y *Atlas Eclipticalis with Winter Music* (en una versión para timbales y piano), interpretada por Max Neuhaus y Philip Corner.

Stockhausen dramatiza los sonidos, los melodramatiza. Aún suena a Wagner, etc. Aquello me molestó toda la velada, y traté de entender por qué. La pieza estaba ejecutada magistralmente, era rica en sonidos y demás, pero algo me estorbaba, sentía que hacía un uso erróneo del sonido. Deseaba escuchar esos mismos sonidos en su forma más simple, separados por pausas y ubicados en el espacio sin ningún efecto dramático.

Todo se volvió inmediatamente claro luego de unos instantes de Cage. ¡Qué diferencia! Lo que sonaba en ese momento eran sonidos puros, o casi puros (a veces la ejecución los dramatizaba, aunque no lo suficiente como para destruir su pureza y desnudez)... la belleza de los sonidos, librados a su suerte en el mundo, es suficiente como para mantenernos en suspenso; sí, es casi un suspenso que nace de la tremenda tensión producida por los silencios, por la tensión que existe entre los sonidos y quien los escucha. ¡Hasta esta noche, jamás me había percatado de la grandeza de Cage, de su pureza, y de lo anticuado e impuro y melodramático que suena Stockhausen al compararlo con él! Me quedé allí sentado, absolutamente

suspendido, completamente atrapado por esos sonidos, al borde de mi asiento; sentí como si yo mismo fuese un instrumento sobre el cual él trabajaba. Empezaron a ocurrir cosas en mi interior, cosas que empezaron a agitarse y movilizarse, que habían estado latentes por mucho tiempo y que nunca antes habían sido conmovidas de esa manera por otra forma de arte (o cuasi-arte). Fue una experiencia muy rica y abrumadora. Una experiencia solo equiparable al concierto que La Monte Young dio en la Segunda Avenida hace cuatro semanas, al que fuimos con Andy. También allí estuve al borde de mi asiento durante dos horas, y ya no era el mismo hombre cuando me fui (o quizás, más honestamente, había tomado conciencia, era más yo que nunca). Me sentía del mismo modo escuchando la música de Cage. Mi propia vida parecía más clara, la vi bajo una nueva luz. Esa es la potencia secreta de toda obra de arte verdadera, que en vez de esclavizarnos, en vez de encerrarnos en un sueño, despierta nuestro verdadero ser, nos expande, nos hace libres. Eso es lo que la música de Cage me produjo. Más tarde, empecé a pensar –y, de hecho, ni siquiera a pensar, sino más bien a notar– que solo un arte tan intensamente estruc-

Jackson MacLow y John Cage en la Film-Makers' Cinematheque, Nueva York, 1975.



turado y puro como el de Cage (existen otros) puede llegar a nuestras profundidades reales. Ningún arte impuro, a medias o bastardo puede lograr eso; se queda en la superficie, quizás agita alguna emoción pero no logra ir más allá de ella, o penetrar entre las grietas más profundas de nuestro ser mente-cuerpo-alma. Cage lo consigue, al igual que Pound, Rimbaud u Homero. Sentí que el arte es o bien GRANDE o no es NADA. NO hay lugar para el *casi* ARTE. *Casi* saltar una valla significa haber derribado la barrera. *Casi* nadar a través de un río significa haberse ahogado.

HOMENAJE A CAROLEE SCHNEEMANN:[2] ELOGIO DE LA SUPERFICIE

Marzo de 1965

Tanto se ha dicho sobre la "esencia" de las cosas y de los hombres que espero sepan disculparme si dedico algunas palabras al elogio de la superficie.

Me despertó ese deseo la siguiente oración: "Schneemann abstrae y elimina cualquier contexto social, altera y distorsiona la realidad en lugar de buscar su esencia" (Reseña de *Meat Joy* por Michael Smith, *Village Voice*, 26 de noviembre de 1964).

Las artes siempre se han rebelado contra las fórmulas para alcanzar la "esencia" y contra el "sentido social", ya que esos términos significan e implican o bien una idea de esencia y sentido antigua (y cómoda), un truco para protegerse a uno mismo de cualquier cosa que pueda alterar el *statu quo*; o bien no significan nada (o nadie sabe qué significan). De modo que los artistas desecharon todo aquello que se entendía como esencia o sentido y se lanzaron a su búsqueda, desde cero.

Tanto en pintura como en escultura, hace una década que los artistas han estado explorando nuevas texturas, materiales, superficies; han usado chatarra, basura y cosas que nos rodean, colocándolas en o sobre el lienzo hasta que se hinchen (y apesten), hasta que dejen de ser pinturas y se

2. Carolee Schneemann, nacida en 1939, es una cineasta, artista visual y performer estadounidense reconocida mundialmente como una figura protagónica del arte feminista. [N. del E.]



Meat Joy, performance de Carolee Schneemann realizada en la iglesia Judson, Nueva York, 1964.

conviertan en cosas, luchando y anhelando escapar de las fórmulas impuestas al sentido, a la forma, a la perspectiva o al contexto.

En el cine, Smith, Warhol, Brakhage, Markopoulos, Rubin y Jacobs van directo a la superficie (y a la capacidad de impacto) de las cosas, de la gente, de las texturas, los rostros y los cuerpos; exploran al ojo que mira y los modos en los que mira. Las cosas que nos rodean y hasta el cuerpo humano mismo se han vuelto invisibles a lo largo de estos últimos dos siglos. Dos siglos de industrialización, racionalismo y materialismo han logrado que el mundo material sea invisible a nuestros ojos. Fue Warhol quien nos demostró que una lata de sopa Campbell puede ser visible, que podemos ver el edificio Empire State. Smith, como un mago, nos revela el mundo del color y la textura en los materiales más simples que nos rodean, colores que vemos todos los días sin llegar a verlos, sin percibirlos. Brakhage y Markopoulos nos están demostrando que existe la LUZ, y que tenemos ojos, que existe un cuerpo humano. Ken Jacobs nos revela que las sombras existen. Nam June Paik incluso comprueba que el POLVO existe y cae sobre todo, incluso sobre la película. No podemos dar nada por sentado: estamos prácticamente ciegos.

En música, La Monte Young va más allá de toda melodía, sus composiciones se convierten en un único sonido ininterrumpido, todos los sonidos se fusionan en uno solo, y luego uno escucha solamente la superficie del sonido, descubre las armonías más increíbles, escucha el sonido por primera vez, percibe la música de las esferas.

NATURAL HISTORY (THE DREAMS), DE JIM DINE[3]

1° de mayo de 1965

Agazapado en una silla con las piernas apoyadas en un sofá, en la parte más lejana de un amplio estudio de televisión, como si estuviera en *Soberbia*, Jim Dine está sentado y piensa. Se pone de pie, da algunos pasos y

3. Jim Dine es un artista pop estadounidense nacido en 1935.

vuelve a sentarse. Lleva puestas unas botas grandes y brillantes. Escuchamos sus pensamientos, varios momentos privados y algunos recuerdos, todos grabados en una cinta. El sitio es frío y está vacío los fines de semana. Entramos, todo está a oscuras. Nos sentamos, en la oscuridad, nuestras linternas aún titilando. La "obra" empieza con luces (típicas lámparas de estudio, con reflectores) que se encienden y se apagan intermitentemente, en cinco lugares diferentes. Dine está sentado. A la izquierda del estudio hay cinco jóvenes sentadas en un banco, apretadas, una junto a la otra. Parecen recortes de *Harper's Bazaar*, llevan sus carteras sobre las rodillas, sacan de ellas pañuelos que se pasan las unas a las otras, repitiendo esta acción sin sentido toda la noche. Un poco más a la derecha hay una especie de mesa de acero, que bien podría ser una mesa de cocinero, un hombre y una mujer, ambos vestidos con camisas de vestir blancas y pantalones cortos. Trabajan sin cesar con un pedazo de masa, y lanzan cantidades de harina al aire y alrededor de la mesa, formando por momentos una nube. Juguetean, la mujer toma al hombre de la camisa, se dan unos abrazos fugaces; pero siguen trabajando –porque debemos trabajar– y luego limpian la mesa. Un poco más lejos, en el centro de la escena, Dine sigue sentado, pensando. Aún más a la derecha, un hombre que lleva un vestido blanco largo (que parece ser un tipo de camiseta) y un gorro de cocinero o de carnicero, utiliza una sierra pequeña para extraer fragmentos de unos doce centímetros de una tubería de acero. Logra cortar tres fragmentos, casi corta un cuarto, pero no lo consigue. Ese sonido es la cortina musical de la velada. Su sierra es pequeña y angosta, no muy afilada. En el extremo derecho del escenario, hay una mesa, un televisor y dos jóvenes con aspecto de mujeriegos, que llevan camisetas deportivas y pantalones blancos, ropa veraniega, como si estuvieran por jugar al tenis, aunque también podrían estar por salir de noche; se sientan, se ponen de pie, miran televisión, hablan muy discretamente, por períodos muy breves, no llegamos a escuchar lo que dicen, y siguen comiendo. Comen todo el tiempo: pan, salame, mostaza, hacen sándwiches y miran TV sin parar, desinteresadamente, sin jamás dejar de comer.

Estas acciones no se detienen nunca. Continúan durante más o menos una hora. Las luces se siguen encendiendo y apagando, iluminando por momentos una acción y por momentos otra. A veces vemos apenas un destello de la acción, unos dos segundos, o incluso medio segundo, luego

Program 1 TV Studio, 81st Street and Broadway May 1-3, 1965; 8.30 pm

FIRST THEATER RALLY: NEW YORK

Steve Paxton and Alan Solomon

present

Jim Dine's

"NATURAL HISTORY (THE DREAMS)"

with

Jim Dine

Nancy Fish
Bob Brown

James Silvia

Judith Hidler
Colleen Bennet
Constancia Calderon

Joe Raffaele
Peter Hujar

NO INTERMISSION

***

STAFF FOR THE FIRST NEW YORK RALLY

Steve Paxton & Alan Solomon: Production
Nancy Fish: Manager
Toiny Castelli: Production Assistant
Frank Konigsberg: Counsel

Jennifer Tipton: Lighting Design
Dick Robbins: Sound Consultant
Bill Mayer: Technical Assistant

***

SPONSORS OF THE FIRST NEW YORK RALLY

Robert Rauschenberg
Pocket Theater
Surplus Dance Theater

Programa de *Natural History (The Dreams)*, de Jim Dine, Nueva York, 1965.

pasamos a otra; a veces vemos dos o tres acciones en simultáneo. Nunca dejé de prestar atención, y lo mismo hacían los demás, seguíamos una acción, luego la otra. Realmente parecía que estábamos en una película: muy clara, muy simple, con su propia banda sonora grabada en una cinta. No había movimientos abruptos o impulsivos, ni grandes emociones, todo era pacífico y casi abstracto. Los ojos van de un plano al otro, planos breves, separados por lapsos de oscuridad (esa película negra). Gran parte del montaje se apoyaba en las luces, pero uno mismo podía hacer su propio montaje, al elegir esta o aquella acción, al mirar hacia un foco u otro, al cambiar el punto de atención y esperar que las luces se encendieran o se apagaran. Se podía mirar a los muchachos junto al televisor, y luego volver a los cocineros (que eran los que ofrecían el punto visual más atractivo e interesante, era realmente un placer mirarlos).

Un ánimo de paz y blancura lo envolvía todo. También eran cruciales la oscuridad y el espacio. Cada una de las acciones estaba concentrada en una superficie relativamente pequeña, de dos metros cuadrados; y cada espacio de acción estaba separado de los demás por un gran espacio oscuro o gris; de modo que cada escena era como un pensamiento colgado, moviéndose en el espacio, independiente de los demás. Y, sin embargo, los cinco estaban unidos por la oscuridad y por el espacio, lo cual daba la sensación de que todo aquello pertenecía a Jim Dine, el hombre que se sienta y piensa allí mismo, o que al menos eran un reflejo de él de algún modo. Quiero decir que había algún tipo de unidad en todo eso, que daba la sensación de ser un todo, que ninguna acción llegaba jamás a ser independiente de la totalidad, aun a pesar del espacio. Todo construía una sola cosa: la reminiscencia melancólica, meditativa y un poco solitaria de un hombre pensando, recordando, reflexionando en algún lugar recóndito de su mente mientras el mundo –o quizás la noche– continúan a su alrededor. Una vida pequeña, de clase media; pensamientos pequeños, preocupaciones insignificantes, ninguna tragedia real, y por lo tanto todo era un poco decadente, muy de clase media, de algún modo muy del Uptown de Nueva York, como el lugar mismo, ubicado en la calle 81 y Broadway. Toda la emoción y la vida, toda la energía, quedaban reducidas a acciones superficiales, a nada que pudiera implicar emociones profundas o sutiles, o algún tipo de conflicto dramático. Todo ocurría y permanecía en este plano superficial, el plano Pop, como

el pan junto al televisor. Pan GRANDE, decía la etiqueta. O sándwiches de salame y tomate. Sí, este era el Museo de Historia Natural de la Vida, así se vería la vida si uno pudiese meterla dentro de una de esas vitrinas.

Creo que Jim, con este trabajo, produjo una obra maestra. Pero ahora ya no queda nada. Estoy sentado a solas, ya es tarde en la noche mientras escribo esto... y ya no es más que un recuerdo.

NOTAS DEL RODAJE DE *THE BRIG*

DIARIO DE CINE

24 de junio de 1965

Dado que es verano y que no hay nada para hacer, voy a darles un reporte completo sobre *The Brig*. Se me ocurrió que esto podría ser el material suplementario al libro publicado recientemente sobre *The Brig* y el Living Theatre.[4]

A fines de febrero de 1964 fui a ver la última función de *The Brig*, la obra de teatro. Se le ordenó al matrimonio Beck que la diesen por terminada y que se fueran. La performance, a esta altura, estaba actuada con tal precisión que progresaba con la misma inevitabilidad que la vida misma. Mientras la veía, pensé: qué pasaría si este fuera un verdadero calabozo; y si yo fuera un periodista de noticiero; y que el cuerpo de Marines de los Estados Unidos me diera permiso para ingresar a uno de sus calabozos y me dejara filmar lo que pasa allí. ¡Qué documento podría ofrecerle a la humanidad! Por el modo en que *The Brig* estaba siendo actuada en ese momento, lo que había delante de mis ojos era un verdadero calabozo.[5]

4. The Living Theatre es la compañía de teatro experimental más antigua de los Estados Unidos. Fundada en Nueva York en 1947 por Julian Beck y Judith Malina, alcanzó la fama debido a sus ideas radicales de interpretación y puesta en escena derivadas principalmente de las teorías teatrales de Antonin Artaud. [N. del E.]

5. La palabra "*brig*" significa "velero" o "bergantín", pero se usa informalmente para describir al calabozo o celda dentro de un barco. Si bien la película de Mekas no contó con un estreno local, en sus numerosas proyecciones su título fue traducido como *El calabozo*. [N. del T.]

Esta idea se apoderó de mi mente y de mis sentidos de manera tan profunda que me fui de la obra. No quería saber qué ocurriría después; quería verlo con mi cámara. Tenía que filmarlo, sin saber qué vendría luego, como pasa en la vida real.

Me senté afuera a esperar a que acabara la obra, y mientras lo hacía informé de mis pensamientos a Judith y Julian Beck. Estaban tan entusiasmados con la idea como yo. Decidimos hacerlo de inmediato. De hecho, no tuvimos otra alternativa: ellos debían abandonar el teatro al día siguiente. David y Barbara Stone, que me habían acompañado a verla, se dieron cuenta de que tampoco ellos tenían opción: les tocaba llevar adelante una nueva producción. "Lo sospeché antes de venir", me dijo Barbara. "Nunca más te llevaremos a otra obra de teatro", dijo David.

Al día siguiente conseguí película y los equipos necesarios. El dueño del teatro ya lo había cerrado con llave. Hicimos entrar al elenco y los equipos a través de la chimenea que daba a la acera, en plena noche. Nos fuimos del lugar del mismo modo, a eso de las tres o cuatro de la mañana. Al llegar notamos que algunas partes del decorado ya habían sido desarmadas. El elenco volvió a colocarlas en su lugar. No hubo tiempo para probar el equipo o las luces, la iluminación permaneció igual a como estaba durante representación teatral. Coloqué dos reflectores potentes en las filas delanteras del teatro, para poder moverme libremente sin tener que mostrar las butacas. Contaba con tres cámaras Auricon de 16mm, con sonido de sistema simple (lo cual me permitía grabar sonido directamente en la película), y rollos de diez minutos. Iba alternando de cámara a medida que avanzaba la acción. Interrumpíamos la actuación cada diez minutos para cambiar de cámara, dejando algunos segundos de cada nuevo comienzo para superponer la acción anterior con la siguiente. Filmé la obra en tomas de diez minutos, con un total de doce tomas.

Filmé desde el interior del calabozo, moviéndome entre los actores, ubicándome constantemente en su camino, interrumpiendo sus movimientos habituales y sus marcaciones de puesta en escena. Mi intención no era mostrar la obra en su totalidad sino captar lo máximo que mi mirada "de periodista" me permitiera. Este tipo de rodaje exige una concentración del cuerpo y los ojos bastante extenuante. Tuve que operar la cámara, intentando mantenerme fuera del camino de los actores, prestar

atención a qué estaba pasando y qué se estaba diciendo; debí tomar decisiones instantáneas sobre cómo moverme y cómo mover la cámara, sabiendo que no tenía tiempo para pensar o reflexionar. No había tiempo para hacer nuevas tomas, ni para cometer errores: yo era un hombre de circo, un equilibrista caminando sobre una soga a gran altura. Todas las escenas se estiraron hasta el punto de quiebre. (Yo llevaba encima la cámara, el micrófono y las baterías, que pesaban unos 35 kilogramos; el tamaño del escenario no permitía que hubiese más gente que el elenco y yo; sentí envidia de los hermanos Maysles y de Leacock, que contaban con equipos livianos.) Lo que estaba haciendo me poseyó de tal manera que hicieron falta semanas para que mi cuerpo y mis sentidos volvieran a la normalidad.

Imagen tomada del film *The Brig*, Nueva York, 1964.



Una de la ideas que intenté llevar a la práctica –o exorcizar de mi mente– fue la aplicación de las técnicas de aquello que llamaron *cinéma vérité* (o cine directo) a una obra de teatro. Quería poner en evidencia y cuestionar algunos mitos ligados al *cinéma vérité*: ¿qué es la verdad en el cine? De algún modo, *The Brig* es un ensayo sobre la crítica de cine. La obra de teatro era un material perfecto para llevar a cabo este experimento; las actuaciones estaban tan automatizadas, y eran tan perfectas, que la obra se convertía en un ballet del terror. Me zambullí en ella, y la usé como material bruto, como si realmente hubiera ocurrido, como si fuera un hecho real. De algún modo, lo era. Mi enfoque no era muy amable con la obra de Kenneth Brown. Yo era como un parásito, chupando su sangre.

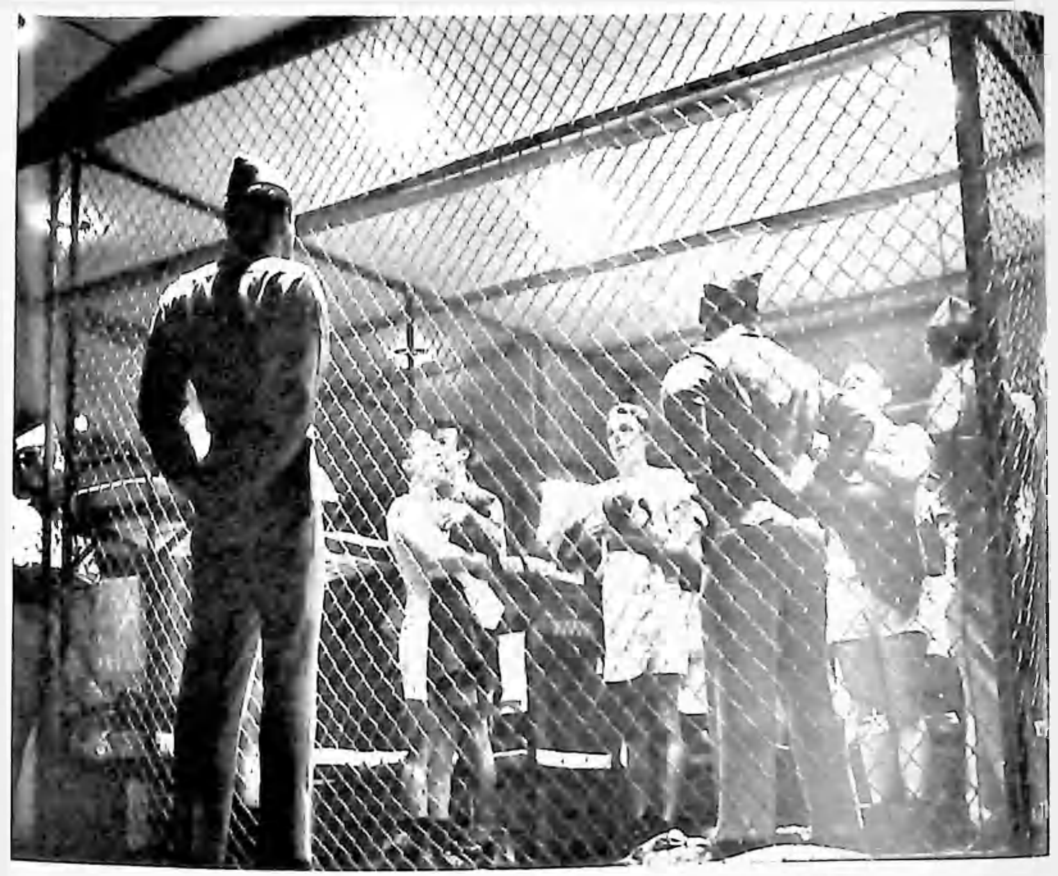
La edición respondió al mismo principio. Ahora sí que he visto la obra, me dije, ahora sí que tengo ideas al respecto; ya no puedo montar este material sin incluir mis consideraciones posteriores. Pero había pasajes lentos, lo sabía, en términos de trabajo de cámara y desarrollo dramático. Así que le dije a mi hermano Adolfas: tú no has visto la obra, no has visto el rodaje (estaba en Chicago en ese momento, montando *Goldstein*), así que ven y móntala como si fueras un completo extraño, sin piedad (mi hermano es un sádico, un hombre muy cruel, no tiene corazón). Me manejé con la obra de Brown como si fuera material bruto, sin tratar de llegar a su "verdadero" significado. Judith Malina casi lloraba cada vez que yo me perdía alguno de sus mágicos detalles de dirección; ocurrían a izquierda del escenario cuando yo estaba a la derecha; algunos de los parlamentos se perdieron; pero le dije a Judith: no te preocupes, no te preocupes... Piensen cuántas cosas nos perdemos en la vida real. Atraparé lo que pueda. (Debo contarles que a la semana siguiente, por insistencia de Malina y Brown, volvimos a atravesar grandes complicaciones y riesgos para volver a filmar al teatro. Reconstruimos el decorado y filmamos las partes faltantes, pero al ver el nuevo material en pantalla sentí que no transmitía la misma espontaneidad que la primera noche que filmamos. Yo ya conocía las acciones y los movimientos, e incluso contra mi voluntad comencé a anticiparme a lo que seguía. Carecía de vitalidad, así que me deshice del material de esa noche.) Ahora toma este material, le dije a mi hermano, y fáltale el respeto, trátalo con crueldad; elimina todo aquello que no valga la pena mirar; olvida que antes existía una obra de

teatro, ambos odiamos las obras de teatro, de cualquier modo. Hazme a mí lo que yo hice con Brown y los Becks.

Y eso mismo hizo. Proyectamos el material mientras mi hermano tomaba notas y cortaba fragmentos de la película. Fue realmente complicado. Durante el rodaje, dos de las tres cámaras murieron. A veces la película corría a treinta cuadros por segundo y otras a veinte. El sonido corría demasiado rápido o demasiado lento. Durante el montaje descubrimos que por momentos el sonido distorsionado era más efectivo que el "real", así que muchas veces lo dejamos así. En algunas secciones, cuando los parlamentos eran importantes, usamos la pista sonora "de repuesto", cortándola en pedacitos y haciendo "doblaje con cinta"; en otras, superpusimos ambas pistas sonoras. (Se grabaron dos tomas de audio durante el rodaje: una magnética, directo al celuloide; la otra, separada, en un grabador Wollensak destartalado.)

Así quedé yo esa mañana, tirado en el suelo, agotado, esperando a que Pierre regresara con el camión para llevarse los equipos. Todo el mundo se había ido. El teatro estaba vacío y muerto. Esa fue la última vez que los Becks montaron una obra en Nueva York. De repente me sentí tan triste, completamente solo. Pero entonces abrí los ojos y vi a una chica, de unos dieciséis o diecisiete años supongo, o quizás tenía catorce, o veinte... Recorrió el teatro vacío, y yo le pregunté qué hacía allí, y ella dijo: "Vivo aquí, soy actriz y esta es mi casa". Pero el teatro está cerrado, le dije. "Yo sé entrar", respondió. Y me mostró sus cosas, en un rincón oscuro, en el sótano: una maleta, una cobija y algunos libros. Entonces me quedé dormido, y al despertar la vi allí sentada, en la luz tenue del teatro vacío, leyendo una obra. Tenía la apariencia de un gato callejero, sola, triste y pequeña.

En ese momento llegó el camión, salimos a la calle, y todo llegó a su fin. La chica salió a la calle –decidimos tomar un café– y había aguanieve de primavera. Ella llevaba unos zapatos deportivos y livianos, veraniegos, y el agua los atravesó, se apoderó de sus pies, pero ella no dijo nada, ella ya era parte y sangre del Living Theatre, fue la última en abandonarlo. Al verla allí esa noche entendí por qué el Living Theatre había sobrevivido todos esos años, y por qué sobreviviría una vez más: estaban tan locos como yo, la devoción que profesaban a su arte y a su trabajo era maravillosa, más allá de



The Brig, Nueva York, 1964.

toda razón. En lo que a mí respecta, esa chica me enseñó que, hasta donde sé, bien puede aún estar viviendo allí, bajo tierra, o en las alcantarillas. Puede que ni siquiera sea real, que haya sido en realidad el ángel del underground.

Al día siguiente, los agentes literarios se enfadaron: ¿cómo no se les ocurrió pedir permiso? ¡No pueden hacer algo así!, dijeron. Los sindicatos del cine me atacaron: ¿cómo te atreves a hacer una película sin los sindicatos? Maldición, dije. Si alguien quiere hacer alguna película "real" basada en la obra de Brown, "adaptarla" al cine, que lo haga. Brown me dijo alguna vez que tenía una idea para hacer una producción de un millón de dólares basada en *The Brig*, con miles de prisioneros. Creo que debería realizarse. La crueldad que un hombre es capaz de ejercer sobre otro nunca debería subestimarse. Yo, personalmente, no estoy muy interesado en adaptar obras







Jonas Mekas durante el rodaje de *The Brig*, Nueva York, 1964.

de teatro. Siempre lo dije y lo vuelvo a decir ahora. *The Brig*, la película, es mi regalo para los Becks, dos hermosos seres humanos. La parte que me tocó en todo esto, verdaderamente, es un gran dolor en el cuello, dolor que todo realizador de *cinéma vérité* siente constantemente. Yo puedo decirles: los dolores de cuello pueden ser tan duros como aquellos del corazón.

Por cierto, la película me costó apenas 1.200 dólares.

EL LIVING THEATRE: CONVERSACIONES CON JUDITH MALINA Y JULIAN BECK

ESTA CONVERSACIÓN OCURRIÓ EN AGOSTO DE 1966, EN LA CASA DE JEROME HILL, LUEGO DE LA REPRESENTACIÓN DE FRANKENSTEIN EN EL FESTIVAL DE CASSIS, QUE HILL ORGANIZABA.

Sobre las cárceles

MALINA

Más allá de las siete cárceles en las que estuvimos en los Estados Unidos, nos encerraron... déjame pensar... en París, Estocolmo, Italia, Holanda... ¿Quieres que te cuente qué crímenes cometimos? En París fue por ensayar. Ensayábamos *The Maids* [Las criadas] en una habitación de hotel. Dijeron que habíamos violado el *domicile*, solo porque había tres hombres en una habitación ensayando *The Maids*. La policía parisina fue la que más rápido vi que apelara a la brutalidad. Increíble. Ni bien entraron empezaron a pegarle a Bill Shari. Estábamos todos sentados y les dijimos, por favor, solo estamos leyendo, saben, como podrán ver solo estamos compartiendo una apacible lectura...

Sobre la participación del público

BECK

Queremos trabajar con el público.

MALINA

Queremos trabajar con el público y con los que están arriba del escenario, con los que están en el auditorio y con los que están fuera del auditorio, con el mundo entero. Somos utopistas.

Ha habido lugares en los que se nos unió la totalidad del público. Los estudiantes, sobre todo en obras como *Mysteries*, tienen una tendencia a venir a vernos dos y hasta tres veces; para ese entonces ya están familiarizados con la obra, a veces interfieren en pleno acto y buscan provocarnos, ponen a prueba nuestra capacidad de adaptación, y hasta ahora siempre hemos salido airosos. Hemos tenido problemas, pero no debido a los participantes sino, como siempre, debido a la ley. En Viena, algunos estudiantes de teatro se levantaron y subieron al escenario, actuaron con nosotros. Para ellos fue fantástico, pero la policía entró en pánico al ver a miembros del público sobre el escenario del Teatro de Viena, por lo que el alcalde canceló la obra.

Recepción de su trabajo en otros países

BECK

Creo que hemos sido muy bien recibidos en todas partes. El público ha mostrado un gran interés por nuestras presentaciones dondequiera que vayamos. Es difícil decir dónde encontramos al público más receptivo, si en Roma, Berlín, Múnich, Estocolmo...

MALINA

Una cosa maravillosa que nos pasa es poder constatar las diferencias y similitudes entre diversas ciudades. En cada ciudad nos encontramos con gente que sentimos cercana y que representa, desde nuestro punto de vista, una especie de comunidad internacional. En ciudades donde hay una juventud entusiasta, como Ámsterdam, la conexión es inmediata, el diálogo es inmediato. En ciudades donde los movimientos contraculturales son más reprimidos, como pasa en algunas ciudades italianas, donde se mira a los jóvenes con más recelo, también hay un encuentro inmediato, solo que todo se da de una forma más velada. No sé si son mejores los lugares

en los que hay un grupo que responde inmediatamente a nuestro trabajo o las ciudades donde hay tres personas que se sentían muertas y enterradas y a las que realmente podamos influenciar.

En Alemania

MALINA

En *The Connection* siempre esperamos el momento en que todo el público esté en la sala. Antes de que se les dé ingreso, hay gente en el escenario, jugueteando, sentada, hablando. Fuman y empiezan a sentirse libres sobre el escenario, a medida que el público ingresa. Generalmente, tras bastidores, ajustamos el comienzo oficial de la obra al momento en que todo el público está reunido, recién entonces empezamos. ¡Pero en Berlín no vino nadie! No se escuchaba nada. Julian se asomó... ¡Y descubrió que la sala estaba llena! Como hay actores en el escenario, están ahí sentados, observándolos. Había ochocientas personas en el teatro y no se escuchaba ni pío. Quedamos atónitos. Es, a su manera, maravilloso.

En Berlín, después de presentar *The Plague*, una mujer se puso de pie y gritó: "¿Cómo pueden hacer algo tan asqueroso?". Y comenzó a golpear a una de las actrices. *The Plague* alteró mucho a la gente en Berlín, porque están muy divididos políticamente. O bien dicen: "¡Horror, horror!" o bien piensan: "¿Por qué están exponiendo estos viejos remordimientos? Están intentando despertar nuestra culpa, la culpa de nuestros padres. No nos sentimos responsables, ¿por qué quieren que nos sintamos así?". Culpa. Se meten en eso de "¿Por qué hablan de los campos de concentración, por qué nos acusan de ellos, malditos norteamericanos? ¿Por qué no podemos aprender a amarnos unos a otros?". Un gran momento fue cuando el encargado del teatro se acercó y nos mostró el número que le habían tatuado en el brazo en un campo de concentración, mientras decía: "¡NO, NO, ELLA TIENE RAZÓN!".

En Essen, representamos *The Brig* frente a una iglesia, ubicada junto a una plaza. En medio de esa plaza había una estatua de Alfred Krupp. Luego de la función, los estudiantes se acercaron y nos dijeron: "Su obra nos ofrece un verdadero mensaje contra las armas". Entonces les respondimos: "¿Y por qué conservan esa estatua allí?". La estatua de Alfred Krupp es

inmensa, cuatro veces su tamaño real, y hay una gran veneración en Essen por esta estatua, es increíble.

En Italia

MALINA

¿Quieren saber qué pasó en Italia? El público romano va al teatro a mostrar su desprecio: si consiguen distraernos de nosotros mismos y de nuestros vecinos, son muy buenos. Veremos, veremos...

BECK

El público romano dice: "Demuéstrenme que son más importantes que yo. Si consiguen hacer eso...". En Venecia fue tremendo. Nunca vi un público así. Luego de cada número se producía un aplauso ensordecedor. Era impresionante. Teníamos mucho miedo a esa función. Acabábamos de llegar de Milán, donde nos había ido muy bien pero todo el mundo nos había dicho que los venecianos eran muy difíciles. Ese fue nuestro público internacional durante el verano.

En Austria

MALINA

En Viena interpretaron *The Plague* como una orgía erótica y el alcalde clausuró el teatro. Al día siguiente, las primeras planas de todos los diarios locales anunciaban: ESCÁNDALO EN EL TEATRO DE VIENA. Ese teatro es un monumento nacional, allí se habían producido las premieres de *Die Zauberflöte* y *Fidelio*, es como un altar sagrado, y nosotros presentamos a actores que corrían dentro y fuera del escenario. Lo entendieron como una orgía erótica.

En Alemania creen que hablamos de los campos de concentración, en Italia creen que se trata de la plaga. Todos los significados que se le den son correctos, es lo que veas allí. Si ves una cámara de gas, es una cámara de gas. En Milán actuamos frente a un público muy elegante. Una señora con título nobiliario corrió por el pasillo y gritó agónicamente: "¡Malina,

es maravilloso!". Destruyó el clima completamente. Hubiera preferido que dijera: "Pedazo de mierda, ¿para qué hacen esto?". Hubiera podido actuar con eso. Pero nuestro público esa noche era demasiado elegante, quedamos atrapados. Son de clase muy alta. También es hermoso actuar para esa gente.

En Yugoslavia

MALINA

En Yugoslavia nos presentamos en Sarajevo. Era un festival de teatro de vanguardia donde estaban todos los intelectuales yugoslavos. Como los intelectuales en todas partes del mundo, se sentaron y debatieron sobre nuestro trabajo durante horas. Hablaron del Teatro de la crueldad y de otras teorías. Luego hicimos una gira por pueblos como Zenica, que es algo así como el Lejano Oeste yugoslavo, un pueblo siderúrgico cuya situación es completamente desconcertante; hay grúas por todos lados levantando edificios modernos, una verdadera confusión producto de una organización tecnocrática. Fuimos la primera compañía extranjera (lo mismo ocurrió en Banja Luka) en actuar allí. Habían tenido conciertos extranjeros pero nunca una compañía de teatro. Y vinieron a ver teatro "extranjero". Vieron *Mysteries* y dijeron: "Mmm, el teatro 'extranjero' es muy interesante". No había motivo para que pensaran que la obra era inusual, porque toda la situación era inusual. "Esto es lo que hacen... Así es el teatro norteamericano." Lo aceptaron, y lo amaron, lo disfrutaron y dijeron: "Fantástico, tienen grandes ideas sobre el teatro en los Estados Unidos. *Mysteries* es un gran ejemplo de esto". Consideraron que era algo absolutamente normal y además les encantó. Ese público fue muy bueno. Eran trabajadores, no gente sofisticada, y fue maravilloso actuar para ellos. Lo aceptaron completamente, todo lo que hacíamos les parecía natural. No lo consideraban un teatro de ruptura, sino simplemente buen teatro. Buen teatro sin esa sensación particular, sin gente que dice "Oh"...

En Londres prefiero presentar *Frankenstein* antes que *Mysteries*. Creo que *Mysteries* sería mucho más dura de hacer. De hecho, creo que sería imposible, porque imagino que dirían: "Eso no es teatro, es una estafa". La

despreciarían con ese tono tan británico. No creo que puedan despreciar a *Frankenstein* del mismo modo.

La Living Theatre Company y los actores

BECK

Hay actores que están en la compañía hace ocho años. Luego hay otros que están con nosotros hace un año o incluso hace solo seis meses. La mayoría de nosotros, sin embargo, vino en grupo desde Nueva York, cuando nos mudamos a Londres hace dos años. Creo que éramos unos quince. Es una vida muy difícil, viajamos permanentemente, no tenemos un hogar, y la mayor parte del tiempo sobrevivimos con una sola comida al día.

Disciplina y anarquía

MALINA

Una de las cosas de las que nos preciamos en el Living Theatre es que lo probamos todo. Nuestra ruptura radica en nuestra falta de disciplina como individuos. Somos famosos por ella, en el sentido de que somos indisciplinados y que no tenemos la disciplina para ensayar, o la disciplina formal. Somos insoportables. Todos los hoteles de Europa nos terminan echando porque no respetamos los horarios, no llevamos cuenta del tiempo, no bajamos el volumen de la radio, ponemos música a cualquier hora de la noche, nos rehusamos a ser criaturas sociales, rompemos todas las reglas y nos es imposible comer en un restaurante sin meternos en problemas. Somos personas completa y totalmente indisciplinadas y caóticas que cuando suben al escenario son capaces de hacer un trabajo perfectamente disciplinado. Pero así es como queremos ser. No es que queramos trazar la línea entre nuestro trabajo y nuestra vida, sino entre la posibilidad –cuando interpretamos *The Brig*, sobre el cuerpo de Marines de los Estados Unidos– de que actuemos tan disciplinadamente como Marines en la obra y que al mismo tiempo no tengamos que atravesar esa mierda en

nuestras vidas. Tratamos de vivir por fuera, de manejarnos según el punto de vista anarquista, que implica que podamos vivir juntos como una familia sin las limitaciones de las reglas y las normas. Precisamente porque no somos criaturas disciplinadas, sino criaturas armónicas, podemos componer una armonía que no esté necesariamente basada en arreglos estériles, aceptables o preformulados. Esto es lo que intentamos demostrar, e intentamos probarlo tanto con nuestro trabajo como en nuestras vidas. Estamos intentando producir espectáculos sumamente disciplinados sin convertirnos en modo alguno en criaturas disciplinadas; o, más bien, ser una criatura indisciplinada en un nivel y en otro nivel arrancarme los pelos porque alguien no vino al ensayo. Si alguien falta al ensayo del Living Theatre, no acostumbramos a aplicar disciplina retando o gritándole. Eso es difícil, pero ser permisivo es aún más difícil, especialmente cuando tu trabajo se echa a perder porque alguien no vino. Lo que nos queda por expresar en esos casos es una pregunta: ¿qué pasó, querías quedarte echado al sol? Está bien, está bien. Me arruinaste el día, pero es tu derecho y yo quiero darte esa libertad, aunque me vuelva L-O-C-A. Quiero darte esa libertad. Por eso digo que nos destrozamos en ese nivel, no en el otro. Nos comprometemos a darnos esa permisividad, y es tremendamente difícil brindársela a alguien que puede arruinar tu trabajo o tu proyecto.

Existe una teoría, en la cual creo que se apoya toda nuestra civilización, que sostiene que las medidas punitivas son educativas, es decir, que instruyen. Es instructivo castigar. Esto despierta una pregunta básica sobre toda nuestra civilización. Pero yo creo que el mal tiene su propio castigo, lo creo. Por lo tanto pienso que toda persona que haya hecho algo malo necesita de toda mi ayuda y apoyo posibles, porque ya ha sido castigada. Una vez golpeé la mano de mi hijo. Y siempre pensé que estuve mal, debía haber otra alternativa. Fue la única vez que golpeé a mi hijo, y nunca me olvidé del tema. Ahora tiene diecisiete años, y si no conozco otra forma de educarlo que golpeándole la mano, ese es mi problema. Tiene que haber una forma mejor de enseñarle a un niño que algo no se debe hacer. Existen procesos educativos que no se basan en el castigo. Creo que deberíamos mostrar el camino, que no toda educación debe ser punitiva. El caso es que estoy en contra de lo que hice, que debería haber opciones mejores.

Arriba: El Living Theatre, montando el escenario para *Frankenstein* en la costa mediterránea francesa, Cassis, 1966.
Abajo: Julian Beck en *Frankenstein*, representado por el Living Theatre, Cassis, 1966.



Todos cargamos con nuestra cruz, y la mía es que a menudo enfrento a la gente que no vino a los ensayos y les digo: "Tú destruiste mi trabajo, pero bueno, está todo bien, no hay problema". Me sentí herida a un nivel personal, de hecho, y sé perfectamente bien que aquello que le dije al actor no es más que otra forma de castigo. No me enorgullece, me gustaría poder superar el mal trago, superar el "mira lo que hiciste con mis cosas", querría poder hacer algo más, algo menos inmaduro. Creo que debemos ayudar a la gente a superar sus fallas, no mediante el enojo sino contagiándoles entusiasmo; no decirles: "¡Siempre llegas tarde! Es el cuarto día consecutivo en el que no podemos empezar a tiempo porque no estabas ahí", sino transmitirles tal inspiración por el trabajo que estamos haciendo que lleguen a horario, porque es estupendo estar ahí. Y si yo no pude lograr que fuese una fiesta venir al ensayo, entonces todo lo que puedo decir es: "Bueno, no lo logré, yo no conseguí que quisieran estar aquí".

Tengo que decir que hemos estado trabajando con gente excepcional, que tiene una actitud y una devoción excepcionales por su trabajo desde el comienzo, de otra forma no estarían aquí. Así que lidiamos con gente que ya viene con deseos de ser más disciplinada, simple y llanamente por el bien de lo que queremos hacer juntos. La clave es lograr que no necesitemos más que eso. Si faltan a un ensayo, ese es castigo suficiente. Todo lo que puedo decir es: "Lamento que hayas llegado tarde al ensayo". Realmente debe apenarme, no debo decirlo sarcásticamente, sino realmente sentirlo: "Lo sé, estás apenado de haber faltado". Sé que estás comprometido, sé que estás conmigo en esto, y no desconfío al punto de decir: "Eh, no te importa en absoluto el trabajo", porque ahí es donde me abandonan. Porque realmente disfrutan de su trabajo, y los estoy acusando de algo falso, les lanzo una acusación falsa. No es fácil vivir todos juntos, aprendemos a hacerlo todos los días.

Sobre la improvisación

MALINA

En *Mysteries* y *Frankenstein* hay formas establecidas dentro de las cuales cada actor puede improvisar. Por una parte, los actores son muy libres; por

la otra, son extremadamente disciplinados. Ambas obras son improvisaciones dentro de formas establecidas.

El caso del tercer acto de Frankenstein

MALINA

El tercer acto en Venecia fue muy diferente del que representamos en Cassis, la intención fue lo único que permaneció igual. Lo que ahora tenemos en Cassis son quince cajas –digamos que se las puede considerar cajas– en las que cada noche hay un prisionero que lleva a cabo lo que llamamos "su acción mundial". Se trata de una improvisación absoluta, donde cada actor tiene la libertad total de apuntar hacia el rumbo que se le dé la gana en ese momento; lo único que no puede hacer es salir de la caja o usar palabras. Lo que ocurre de una caja a la otra, o de un momento a otro, es totalmente diferente. El actor no tiene idea de qué va a hacer a continuación, cuando las luces se encienden hace lo que le sale. En Venecia tuvimos esa misma intención, pero interpretamos escenas de obras de Ibsen. En cada caja se interpretaba una escena diferente de alguna de sus obras: *Casa de muñecas, Un enemigo del pueblo, El pato silvestre.* No las presentamos una después de la otra, sino simultáneamente, todo el tiempo, quince veces; solo una escena se hacía a viva voz cada vez, mientras que las demás se hacían susurradas. Hicimos quince veces cada escena de Ibsen, las quince eran claves de cada obra. A mí me tocó interpretar a la Señora Alving, la escena en la que la madre encuentra a su hijo; el personaje de Nora representaba la escena donde devuelve el anillo a su marido. Pero nada de esto funcionó.

BECK

La idea inicial, o el momento inaugural, fue como una combustión, todo se encendió. Pero después de cuarenta minutos ya se había vuelto repetitivo. No es que fuera un error, sino que se había vuelto teatralmente aburrido.

MALINA

El monstruo del segundo acto va recorriendo cada escena, asesinando a

varios integrantes del elenco: mata a Nora, mata a Hedda Gabler, mata a varios personajes.

BECK

El maestro mayor de obras subía hasta la cima y luego caía, una y otra vez; ascendía y caía quince veces seguidas...

MALINA

... y lo hacía siempre al final de cada una de las quince secuencias... Pero no funcionaba.

BECK

Cualquiera que ingresara durante los ensayos y viera al menos un minuto de eso enloquecía de entusiasmo. Pero durante la función se volvió insoportable. Se convirtió en una idea que nunca llegó a ser una experiencia teatral sino que quedó como un juego literario.

El tema central de Frankenstein

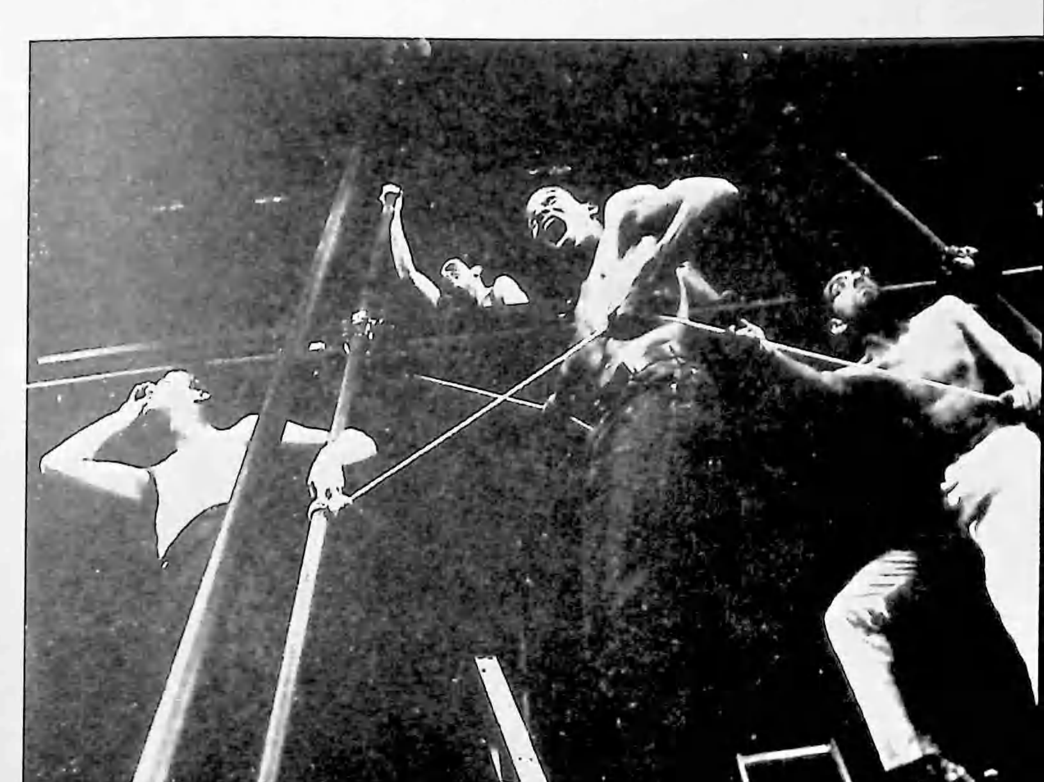
MALINA

En *Frankenstein* nos encontramos con la idea central de la principal temática de Ibsen, que es, una y otra vez, el modo en que la estructura social aplasta al individuo. Eso era precisamente de lo que queríamos hablar en ambas versiones, tanto en aquella donde efectivamente usamos a Ibsen como en la que usamos la prisión con la misma finalidad: cómo la estructura social aplasta al individuo, que intenta afirmar su individualidad pero es detenido una y otra vez por el silbato que anuncia: "este es el final de la escena, ahora avanzas hacia tu próxima escena, pero sigues limitado por esta prisión". Por eso la temática sigue siendo la misma. La diferencia es que las improvisaciones de los actores son conmovedoras, el modo en que logran introducir las variantes más increíbles, cómo dejan volar su imaginación. Se entregan al capricho y liberan sus tormentos, así es como expresan la ira contenida... También se produce un extraño magnetismo, que hace que el espectador se vuelva intérprete. Habrá espectadores que se

sientan atraídos por la mitología de Carl Einhorn, otros estarán fascinados por las variaciones que compone Howard. Esto es lo bueno de nuestra compañía: todos los integrantes tienen un aporte personal fantástico que hacer. Este es un grupo de artistas extraordinario. Cada persona emite un karma fuera de lo común, es por eso que el milagro del Living Theatre radica en toda la compañía...

A menudo Julian y yo recibimos el crédito por la potencia del Living Theatre, pero se trata de una comunidad de individuos increíbles, que han logrado trabajar juntos y que se necesitan. Todos ellos poseen unos egos tremendos, pero buscan un núcleo no egocéntrico, algo tan difícil de hallar en este mundo. Pero lo que estamos intentando hacer es encontrar todos los factores que hacen esto posible. La sencilla tarea que Beck y yo realizamos es lograr que estas tremendas fuerzas ególatras puedan funcionar juntas, resolvemos los conflictos que surgen entre ellas, preparamos el escenario para que estas fuerzas extrañas puedan moverse. No nos gustan las elecciones fáciles, no somos managers teatrales que eligen trabajar con gente que se adapta fácilmente a la otra.

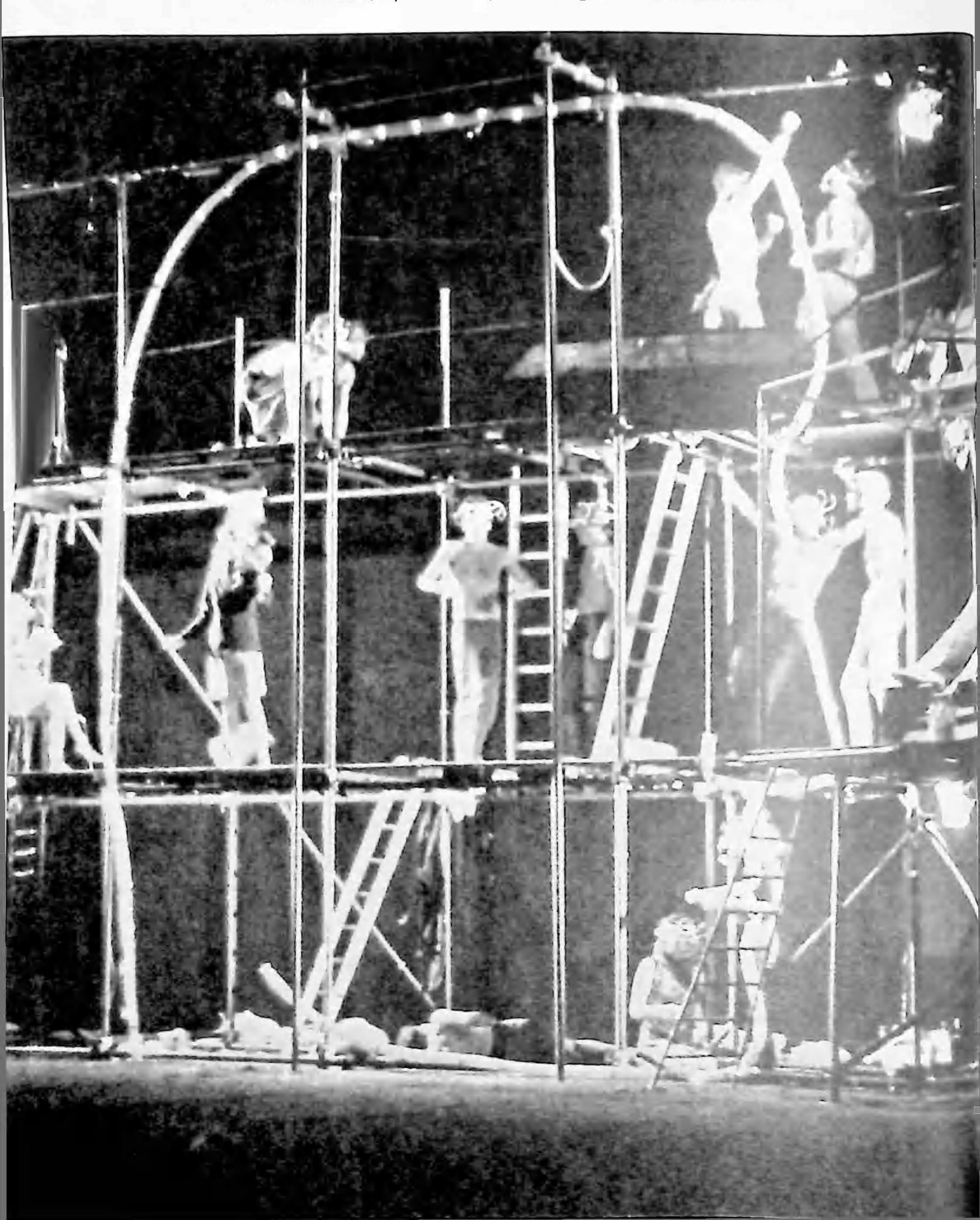
Frankenstein, representado por el Living Theatre, Cassis, 1966.



MALINA

La religión en el Living Theatre es un tema en sí mismo. Somos el grupo

Frankenstein, representado por el Living Theatre, Cassis, 1966.



más religioso y herético que puedas encontrar. Por ejemplo, todos en nuestra compañía pertenecen a la Iglesia Universal de la Vida. Se trata de una organización que permite el ingreso a todo aquel que cree en la vida universal. Concede una posición clerical a todos aquellos que predican la vida universal. Estamos completamente inmersos en nuestros rituales, en nuestras circunstancias y ceremonias; llevamos una vida ceremonial. Esto está anunciado hasta en nuestros pasaportes: "Reverendo Jimmy Tieroff", "Reverendo James Anderson". Tenemos seis reverendos, todos ellos perfectamente autorizados a ejercer una posición clerical, y a menudo sacamos ventaja de esto, lo usamos para poder resolver ciertos problemas. Si alguien es llevado a la cárcel, por ejemplo, es mucho más fácil verlo si se muestran credenciales de reverendo; es sumamente práctico. No veo gran diferencia entre este tipo de orden y otro, la sinceridad y religiosidad de nuestro grupo son tan importantes como en cualquier otro grupo. Los aspectos paganos pueden ser tanto admirados como perdonados.

Hablo como judía, y otros tantos hablan como cristianos o católicos convencidos de su fe. No existe una dicotomía entre esta religión global que a todos acoge y las prácticas religiosas individuales de quienes están contenidos en ella.

HILL

El otro día le dijiste al corresponsal en Marsella algo que sentí que era muy cierto: "Estamos creando algo que deseamos que sea tan hermoso que haga que la gente piense: 'si es así de bello entonces debe también ser verdadero'". No hay mejor defensa para el trabajo que hacen.

BECK

Es lo que Paul Goodman dice sobre la *Canción de Salomón*: las canciones son tan hermosas que deben ser verdaderas.

HILL

Esto también se aplica a la Biblia, realmente. No soy católico, pero lo mismo sucede con la misa católica: es de lo mejor. Ojalá tuvieran fe en su propia misa y no corrieran por ahí con tantos planes financieros.

MALINA

En cierto modo, *Mysteries* es nuestro intento de expresar una convicción religiosa. El Living Theatre, en tanto que es un grupo, tiene convicciones religiosas.

BECK

Al comienzo teníamos un coro que decía ciertas cosas, pero era demasiado directo.

MALINA

Decía: "Debemos amarnos los unos a los otros o morir", y, lamentablemente, si uno dice eso en el teatro nadie lo cree. Si fuera tan simple, si bastara con decir eso, no necesitaríamos del arte. Como dice Freud, llegará el día en el que el arte preceda a la vida; en el que el arte ya no sea necesario, en el que trabajemos y luego entremos en un mundo libre en el que el arte no sea más que juego, y no la profunda tortura que representa para todo el mundo hoy en día. Es otra idea de mundo, que algún día llegará, en el que el arte será innecesario, o será otra cosa, otra parte de la vida, puro juego. Pero ahora no es un juego, es una tortura, un sufrimiento.

BECK

La función del arte es esencialmente alertar a los sentidos y a la inteligencia. Una vez que nuestros sentidos y nuestra inteligencia estén advertidos, el arte dejará de ser necesario.

MALINA

El dolor alerta al cuerpo de que algo anda mal, y la inteligencia debe venir al rescate.

BECK

Si tus nervios están muertos, puedes llegar a perder un brazo, porque simplemente lo dejarías quemarse.

MALINA

El dolor es una advertencia. El arte es ese mismo tipo de dolor.

BECK

También lo son los sueños.

MALINA

El cuerpo, sin embargo, responde a sus necesidades... Los sueños también nos advierten que estamos psicológica y fisiológicamente preparados. La capacidad del cuerpo de autorrepararse es sencillamente increíble. Es como la picazón de la herida que se cicatriza.

BECK

Lo mismo ocurre con un grupo de personas. Cuando hay un grupo de personas en aprietos, conscientes del estado de emergencia en el que se encuentran, el grupo mismo responde a sus propias necesidades. Sea en una inundación, o si son soldados en una guerra, o en un naufragio... Las personas se ayudan mutuamente, todos hacen algo respecto del problema. El gran inconveniente al que nos enfrentamos hoy en día es que estamos en un estado de emergencia a cada minuto que pasa...

MALINA

... y actuamos como si no lo estuviéramos.

Hacia la obra luminosa

MALINA

Hace años que el Living Theatre viene intentando crear lo que llamamos la obra luminosa, una obra que brille. Una obra que exprese nuestro propio brillo, nuestra esperanza, nuestra alegría. Lo hemos intentando de este modo, del otro, pero aún no hemos tenido éxito. Hay momentos luminosos en *Mysteries*, sin embargo todo el mundo la ve como una obra totalmente tenebrosa. Hay algunos momentos en *Give and Take*, o en *Chorus*: la respiración, el movimiento sonoro, la canción. ¿Qué podemos decir del comprensible desdén que Taylor Mead[6] expresó por *Mysteries*? La odia.

6. Taylor Mead (1924-2013) fue un escritor y actor que se convirtió en una figura central del cine underground gracias a sus papeles protagónicos en los films de Ron Rice y Andy Warhol. [N. del E.]

HILL

Sé que le gustó *Mysteries*, solo que le desagradan algunas cosas. Es algo personal, creo que te estás ofendiendo por algo personal.

MALINA

Nos fastidian sus reservas, su idea de lo que es ser cool. Nosotros estamos ahí parados y gritamos, pero él no está dispuesto a hacer eso. No se atreve. Entonces le decimos: "Grita con todas tus fuerzas, cariño, eso es ser cool". Y él dice: "NO". Habló durante la obra, y lo hizo de forma muy pertinente, y se expresó de un modo muy correcto. Dijo: "¡Viva la Muerte, viva la Sífilis, viva la Guerra!". ¿Por qué dijo estas cosas? Dijo: "¡Abajo los intelectuales!" Lo dijo porque le resultaba insoportable estar parado en medio de la calle, caminar y gritar desde el fondo de sus entrañas, con agallas. [*Grita.*] Puede enviar una carta serena al *Herald Tribune*, una buena carta, y puede hacer otras cosas importantes, y aun así él defiende las mismas cosas que nosotros, no está del otro lado. Yo no lo considero un opositor. El punto es que *Mysteries* no despierta a nuestros enemigos sino a nuestros amigos, a aquellos que están con nosotros, pero que necesitan afirmar: "¡Esto es insoportable!". Y nosotros les respondemos: "Hay que ir hasta el fondo. O bien grita hasta brillar o brilla hasta gritar, cambia las cosas". Seguimos buscando nuestra obra luminosa. Algún día la encontraremos, y cuando la representemos, será lo mejor que jamás hayamos hecho.

Buscando la palabra y el arte carentes de maldad

HILL

El otro día vi a la hija de Chaplin. Vino a vernos antes de ir a la cárcel. Fue algo insólito, una cuestión muy italiana, le hicieron problema por nada, es muy difícil de explicar… La cosa es que estaba triste y preocupada, pero decidió venir aquí, porque deseaba ver al Living Theatre y aquí es donde estábamos. Nunca vi una reacción como la suya en mi vida. Se fue a casa diciendo: "¿De qué me preocupo tanto?". Se quedó a ver tanto *Frankenstein* como *Mysteries*, se derrumbó luego de ambas funciones y luego se fue a casa feliz.

MALINA

Dios mío, si podemos lograr eso con una persona, ¿acaso no vale la maldita pena hacerlo? Si *Frankenstein* puede producir eso, ¡las cosas que producirá *Paradise Now*!

Encontrar las palabras justas es una lucha constante. Berdyaev lo dijo tanto mejor que nosotros. Su frase es perfecta. Dijo: "El problema del artista es lograr que el bien parezca tan interesante como el mal". Ese es el punto central de todo el problema, hacer que el bien sea tan interesante como el mal. La fascinación que produce el mal es tan grande que es muy, muy difícil revertirlo, porque nuestro cerebro gira en dirección contraria a esa idea: apunta hacia lo más oscuro, hacia lo siniestro, hacia su lado izquierdo, que es el perverso.

En busca del Sonido Luminoso

MALINA

No quiero decir que *Frankenstein* sea una obra inconclusa, pero quizás sí que es algo que, a lo largo de los años, debe seguir cambiando hasta encontrar su forma definitiva. Debemos hacernos ese tiempo –una función aquí, una en Berlín, una en Venecia– hasta que logre encontrar su sonido final. Lo que quiero es poder crear un sonido para cuando el monstruo avanza, un único sonido resonante... Será aquello de lo que venimos hablando, del sonido. Así es como ocurre. Hablamos de algo durante bastante tiempo, cada uno de nosotros desarrolla un aspecto diferente de ese sonido, luego juntamos lo que tenemos y así nace ese sonido, o varios de los sonidos que se escuchan en *Frankenstein*. Queremos crear un sonido que sintamos que es a la vez terrible y hermoso, tan terrible y hermoso que pueda contener toda esa desesperación; y que cuando el monstruo, en el clímax, empiece a caminar hacia el público (hemos empezado a trabajar en esto, no lo hemos terminado pero sé que podemos conseguirlo) siga retumbando en nuestros oídos ese sonido terrible y hermoso, con una proporción idéntica de desesperación y esperanza. Ese será el sonido que escuchen al momento del clímax, el sonido de la desesperación y de la esperanza, en la instancia cero, cuando deban tomar una decisión. La decisión que deberán tomar es entre el aspecto desesperante del sonido y el aspecto esperanzador. Esto

es sumamente sutil, y complicado, y nos llevará varias semanas de pruebas sonoras. El modo en que trabajamos el sonido es increíble, los actores son maravillosos, contribuyen con ruidos y sonidos todo el tiempo. Cuando ensamblamos todos los sonidos, cuando cada uno de los veinte actores ejecuta sus propios sonidos, lo que resulta es una sinfónica, donde cada uno alimenta más el fuego. Se produce un tipo de sintonía increíble, es como un cuarteto de cuerdas pero potenciado...

Al trabajar los acordes hacemos cosas especiales. Aplicamos un tipo de respiración especial en el acorde. Cada uno debe escuchar el sonido del que tiene al lado y tratar de continuarlo. Así damos la vuelta, y todos nos escuchamos a todos. El acorde no es más que el resultado de saber escuchar. No se trata de producir sonidos, sino de saber escuchar y de responder a aquello que escuchamos. Es una experiencia muy hermosa.

PERIODISTA

Quizás no fue la intención, pero yo sentí –y quizás sea algo muy personal– que el final de *Frankenstein* es muy, muy triste, y que coincide con mis creencias personales de que todo en esta sociedad es su propia prisión, y por lo tanto todo individuo está encerrado, y que así termina la cosa.

MALINA

¡Porque aún no hemos encontrado la forma de decirte que no es así en absoluto! Por ahora lo haremos así, y algún día encontraremos ese sonido, lamento que no lo hayamos encontrado todavía. Lo siento mucho más que tú.

Frankenstein *y la cárcel*

HILL

A su vez, no subestimen el hecho de que nadie que esté en sus cabales será capaz de encontrar zonas restringidas en la cárcel...

MALINA

Por esa misma razón es que las acciones dentro de cada celda deben ser improvisaciones libres, creadas por los actores. Porque en la cárcel lo primero

Arriba: *Mysteries*, performance en vivo realizada por el Living Theatre, Cassis, 1966.
Abajo: *Paradise Now*, presentación del Living Theatre, Cassis, 1968.





que uno nota es esa tremenda liberación; cuando te quitan todo, cuando completamente todo se reduce a lo esencial, cuando te despojan de tu libertad, entonces es cuando te das cuenta: "Dios mío, soy totalmente libre". Y lo eres, de un modo completamente nuevo, que nunca antes habías pensado.

Hacia el brillo: exorcizando al mal a través del arte

MEKAS

¿Qué mensaje debería llevar a sus amigos en Nueva York?

MALINA

Diles que estamos buscando la obra luminosa. Hasta ahora todo lo que tenemos es un INFIERNO. Ni siquiera sabemos aún qué es el mal, solo lo actuamos. Lo interpretamos como si escenificarlo lo eliminase, es casi como un ritual de exorcismo. Sabes, interpretamos *The Brig* como si al realizarlo pudiéramos hacer desaparecer a todo el cuerpo de Marines. Realmente lo creemos, que podemos hacerlo, que lo logramos. Es muy importante que así sea.

La vida y la juventud europea

MALINA

La verdad es que esas seis, ocho, diez, o quizás una o dos personas a las que podamos conmover del público... ese es nuestro público. Todas las demás personas presentes en la función también lo son, pero de un modo superficial. No me interesan ellos, no los tengo en cuenta. La gente nos pregunta: "¿Fueron exitosas sus obras en Yugoslavia? ¿Cómo los recibieron en París? ¿Cómo los trató el público en Ámsterdam?". No me interesa todo eso, me interesan los cuatro chicos o los diez muchachos o el único tipo en Yugoslavia que pensó: "Ey, un momento". Ese es todo mi público, no me interesan los demás. No los considero importantes, esos están ocupados haciendo dinero. Todo nuestro trabajo apunta a esos pocos, y cuando

se acercan y nos dicen que realmente los impactamos me siento plena... Puede que solo sea un muchachito que al vernos decide que no quiere ir al ejército, o un amigo personal que nos dice: "Ahora no tengo miedo de ir a la cárcel". Son estas experiencias las que hacen que mi teatro sea exitoso, y no me interesa si ganamos dinero, si conseguimos otros compromisos, si ponen bombas debajo de nuestros coches, si dicen que somos genios, si dicen que somos unos farsantes... No importa nada de eso. Si esta única persona se siente aliviada, si estaba sufriendo y ahora no, eso es lo que me importa, y para esa persona hacemos todo esto. Desde mi punto de vista, el Living Theatre alcanza el éxito cuando esto ocurre.

El teatro como actividad grupal

BECK

También creemos que ese es el éxito de nuestro grupo, más allá del calibre de su trabajo sobre el escenario: mientras podamos mantenernos económicamente y continuar produciendo teatro, estamos dando un mensaje importante al mundo.

MALINA

No tienen idea de lo difícil que es eso, porque somos treinta personas, o veintiséis en este momento. Es un milagro que permanezcamos juntos luego de dos años. Acerca del dinero, acordamos que todo lo que ganemos por cada una de las presentaciones se reparta entre nosotros. No creo que haya otro ensamble teatral en el mundo que pueda solventarse económicamente de este modo.

BECK

Es una verdadera revolución para cada integrante cada vez que tomamos el dinero disponible y lo repartimos. Si hay esposas en la compañía, incluso si hay madres o hijos o amantes, ellos también participan de la repartición. No importa si alguien interpreta el rol principal, si es el manager o si anda dando vueltas, sin mucho que hacer. El momento en que repartimos el dinero es espectacular.

MALINA

Somos parte de un período crucial. Estamos empezando a enfrentarnos a cuestiones importantes a nivel internacional. Es un gran avance que la gente pueda empezar a usar caminos informales en países en los que los caminos formales son tan preponderantes.

Soy lo suficientemente alemana como para que me resulte insoportable tratar a alguien de "du" [tú]. Incluso mis padres son personas que jamás dirían "du". A aquellas personas más cercanas que no son familiares los tratan de "sie" [usted]. Pero ahora hay personas en Roma, Ámsterdam o Berlín que se niegan absolutamente a decir "sie". Es un gran avance.

Son formas simples, pero a la vez tan profundas. Me resulta muy difícil, porque sé que si trato de "du" a una camarera que me atiende en un restaurante en Berlín pensará que la estoy insultando. Por supuesto que no deseo ofenderla. Cuando un joven holandés le dijo "je t'aime" a un policía, fue hermoso. Se lo dijo tres veces, y el policía lo golpeó. También fue un gran avance para el policía, porque entendió que lo estaban insultando en muchos niveles de su existencia, solo con esa frase, *te amo.* ¿Se dan cuenta de lo difícil que resultaría para alguien con un acento alemán tratar a alguien de "du"? Carl, por ejemplo, dice que ahora toda la gente joven usa el "tú" y yo pienso hacer lo mismo. Quizás sea muy fácil para ti, pero es muy difícil para mí. Y él no entiende por qué me cuesta tanto, no sabe que me resulta casi imposible tratar de "tú" a un alemán que apenas conozco. Lo estoy combatiendo, porque no debería ser así. Se abre un espacio en el que toda esta rigidez puede ser cuestionada. Nos encontramos con una regla que podemos romper, ahora, inmediatamente. Con solo tratar de "tú" a alguien, el muro se derrumba.

Porque si uno trata de "du" a alguien, ya entabla con esa persona una relación real. Es muy complicado, sobre todo si uno siente que la está insultando, o despreciando. Es una revolución impresionante. Tengo entendido que los decanos en Ámsterdam también están usando el "du". Se niegan a usar la otra forma, es la gran herramienta que eligen para ser hirientes. Es muy hermoso, porque es muy simple. Pero es difícil seguir su ejemplo.



Mysteries, performance en vivo realizada por el Living Theatre, Cassis, 1966.

E.E. Cummings

MALINA

¿Te acuerdas, Beck, te acuerdas de cuando visitamos a Cummings en Patchen Place? Oh, ese fue un viaje maravilloso. Éramos dos jóvenes, teníamos diecinueve años, queríamos empezar una compañía teatral y no conocíamos a nadie. No teníamos recursos, no teníamos dinero, así que le preguntamos: "¿Qué nos recomienda como maestro, consejero, persona honorable y artista? ¿Nos daría algunos minutos de su tiempo para hablar de esto?". Solo queríamos saber qué tenía este poeta y dramaturgo para decirles a dos personas que estaban dispuestas a dar un paso hacia



Judith Malina y Julian Beck, fundadores, directores y actores del Living Theatre, Nueva York, comienzos de los años sesenta.

el abismo. ¡Ayuda, no sabemos adónde ir! Porque en ese momento era 1947, había una pesadumbre muy gris y de posguerra. "¿Adónde vamos?", pensamos. Una de las personas en las que pensamos fue Cummings. Nos invitó a su casa. ¡Yo estaba asustada! Ambos lo estábamos. Así que le dije a Julian, "Por favor no me dejes sola con él ni un segundo, le tengo miedo". Golpeamos su puerta, llovía a cántaros, y le dije: "Se me va a caer todo el cabello, me moriré de miedo, por favor no me dejes sola ni un segundo". Me había cubierto la cabeza con un pañuelo, y me daba mucha vergüenza, pero quería conservar mi peinado, estaba aterrada, pero Beck fue muy valiente y descarado.

BECK

Golpeé su puerta...

Mysteries, performance en vivo realizada por el Living Theatre, Cassis, 1966.



MALINA

Marian nos abrió y dijo: "Oh, ustedes son los Becks". Luego le dijo a Julian: "Mira, ve a la panadería a toda prisa y pregunta por el pastel de la señora Cummings". A mí me dijo: "Tú pasa". Así que entré, y ella me envió a la cocina. "Siéntate ahí", me ordenó. Me quedé sentada hasta que llegó Cummings y me quitó el pañuelo de la cabeza. Tenía todo el pelo revuelto. Le dije: "Eh... ehhhh, ehh, nosotrosss... nosotros... en... el... ehh... teatro... emm... baaaa...". ¡Julian, regresa ya mismo con ese pastel! No tengo la menor idea de qué fue lo que le dije en realidad.

BECK

Esa panadería ya no existe, estaba a la izquierda de Suters, donde hay una especie de boutique. Era un pastel divino, y nos quedamos conversando con Cummings por horas y horas.

Sobre The Brig

BECK

[Al hablar de los alemanes en el edificio de Berlín que se utilizó como escenario para filmar una versión de *The Brig*] Empecé a entrar cada vez más en pánico, así que finalmente pedí ver los planos. Efectivamente, habían planificado la construcción del escenario, pero habían errado por un metro y medio.

Hicieron una versión de *The Brig* para televisión. Fue muy interesante y divertido, habían seleccionado todos los momentos correctos, habían trabajado cada pequeño detalle significativo. Repasaron el guion y dijeron: "Ahora habla el prisionero número ocho, así que la cámara apunta al prisionero número ocho; ahora es el turno del prisionero dos". Era lo opuesto a lo que tú [Jonas] habías hecho, tú saltabas de un lado a otro y bailabas. Ellos hicieron todo de forma muy precisa. Fue una performance hermosa, fantástica, muy relacionada con el cuerpo de Marines, lo cual es gracioso. Fue filmada como si se tratara realmente de los Marines, con su espíritu germánico, y lo que no se percibe es, por supuesto, la crítica que hacemos a ellos, lo cual sí está presente tanto en tu film como en nuestra

obra. Todo ese aspecto quedó desplazado, y por eso parece un gran film a favor de los Marines. Creo que hasta podría hacerse para reclutar gente. Es terrible, creo que realmente deberías verla, es muy interesante su nivel de exactitud –en cada imagen, en cada rostro, con tal precisión–, salvo que se pierde lo que realmente está pasando, y es que cada una de estas pobres personas, cada uno de estos actores, está representando su propia vida. Y eso no aparece en el film, aunque sí está en la película de Mekas. No captaron todo, y el resultado es malo, porque falta la protesta. Creo que tu versión es una obra maestra, es un milagro.

HILL

Yo la vi por primera vez en el sótano del Museo de Arte Moderno de Nueva York, y al salir sentí que ya no estaba en Nueva York. Enloquecí. No es que ya no estuviera en Nueva York, sino que entendí que la ciudad era exactamente eso.

MALINA

Las líneas divisorias estaban claramente dibujadas...

Sobre la fe y los milagros

PERIODISTA

¿Creen que su trabajo o sus obras cambiarán a algunas personas, hoy o quizás en el futuro?

MALINA

Nosotros pedimos comprensión total e inmediata.

PERIODISTA

¿Pero eso no es algo que ocurre ocasionalmente?

MALINA

Pero nosotros creemos, tenemos fe en la posibilidad de un milagro. *Mais nous avons la croyance de la possibilité du miracle.* Esas son otras palabras para hablar de la "palabra", del "compromiso". *Je suis vraiment ici. C'est à dire, j'ai la croyance de la possibilité de changer toute pour le meilleur*

instantanément.[7] Esta es nuestra fe. Elegimos ciertas formas y jugamos con ellas delante de ustedes con la intención de hacerlos cambiar.

SOBRE EL CINE EXPANDIDO

Selección tomada del Diario de cine

6 de febrero de 1964

¿Está muriendo nuestro ojo? ¿O es que hemos olvidado cómo mirar? Las experiencias con el LSD han demostrado que el ojo puede expandirse, ver más allá de lo que generalmente vemos. Pero, como dice Bill Burroughs (lo cito de memoria), "Todo aquello que puede hacerse químicamente puede lograrse de otras maneras".

Hay muchas maneras de liberar al ojo. Se trata más bien de eliminar ciertas barreras psicológicas que de cambiar al ojo en sí mismo. Nunca miramos a la pantalla directamente, nos separa de ella el océano difuso de nuestras inhibiciones y de nuestro "saber". Los experimentos que Brion Gysin está llevando a cabo en París con su *Dream Machine* (recomiendo leer la revista *Olympia*) demuestran que sin recurrir a drogas y tan solo con la ayuda de una luz que titila (incluso con los ojos cerrados) podemos ver colores y tener visiones que nunca hemos visto antes. El recuerdo que conservamos de la experiencia (al igual que con el LSD) permanece después del experimento. Se ha logrado desactivar así una serie de barreras. Como dice el profesor [Gerald] Oster, que lleva adelante experimentos similares en Brooklyn, (otra vez cito de memoria): "El ojo está inhibido, en algunas culturas más que en otras. No usamos adecuadamente los patrones de moiré de la retina, porque consideramos que no es práctico. Nuestra cultura de la practicidad ha reducido nuestra capacidad de visión". Salvador Dalí cree que "los artistas griegos y árabes eran entrenados para liberarse de las inhibiciones de la mirada. Solo lue-

7. En francés en el original: "Estoy verdaderamente aquí. Lo cual quiere decir que tengo la creencia de la posibilidad de poder cambiar todo para mejor, en este mismo instante". [N. del T.]

go del incendio de la Biblioteca de Alejandría comenzó a descuidarse la educación del ojo".

Decimos que la técnica de fotogramas únicos que Markopoulos utiliza en el film *Twice a Man* resulta molesta al ojo. Distintas personas me han comentado que, luego de ver *Blazes*, de Robert Breer, o las películas de Stan Brakhage, sienten dolores de cabeza, lo cual es bastante probable. Varios de nosotros, los que hemos estado viendo estas películas con más asiduidad, sentimos que los movimientos son muy lentos, que podríamos soportar más de lo que nos muestran. Nuestro ojo se ha expandido, nuestras reacciones oculares se han acelerado. Hemos aprendido a ver un poco mejor.

¡Y aun así nuestra visión es tan limitada! Hay gente que puede ver hadas y duendes. Hace poco leí un artículo en un número del *New York Times* acerca de una mujer en Londres que puede leer los colores con sus dedos. Como escribió Brion Gysin: "¿Qué es el arte, qué es el color? ¿Qué es la visión? Estas eternas preguntas requieren de nuevas respuestas en tanto que a la luz de la *Dream Machine* (la máquina que titila) podemos percibir tanto al arte antiguo como al arte moderno con los ojos cerrados".

Stan Brakhage, en *Metáforas sobre la visión*, escribió: "Imaginen un ojo no gobernado por las leyes humanas de la perspectiva, un ojo no predispuesto por la lógica compositiva, un ojo que no responde al nombre de cada cosa, sino que debe conocer todo aquel objeto encontrado en vida a través de una aventura de la percepción. ¿Cuántos colores hay en un campo de césped para el bebé que gatea inconsciente de 'verde'? ¿Cuántos arcoíris puede crear la luz para el ojo no instruido?".

Resplandor de gloria

En *Olympia*, Ian Sommerville explica: "He creado una simple máquina que titila. Se trata de un cilindro de cartón con ranuras que gira sobre un gramófono a 78 revoluciones por minuto y que contiene una bombilla. Uno la observa con los ojos cerrados y el titileo impacta sobre los párpados. Las visiones comienzan con un caleidoscopio de colores sobre el plano inmediatamente posterior a los ojos, y gradualmente se vuelven más complejas y hermosas, se rompen como el oleaje sobre la orilla hasta que surgen patrones completos, que presionan por ingresar. Luego de un tiempo, las visiones se fijaron

detrás de mis ojos, y me encontré dentro de una escena de patrones ilimitados que se generaban a mi alrededor. Por un tiempo experimenté una sensación casi insoportable de movimiento espacial, pero valió la pena atravesarla, porque descubrí que al detenerse yo me había elevado por encima de la Tierra, en un resplandor universal de gloria. Luego entendí que la percepción del mundo que me rodeaba se había incrementado notablemente. Cualquier sensación de cansancio o narcótica había desaparecido...".

Todos estos pensamientos sueltos se aplican al nuevo lenguaje cinematográfico que está naciendo, un nue-

MOVIE JOURNALS BY

JONAS MEKAS

as they appeared in the Village Voice Subject: Expanded Cinema.

Detalle del titular del segmento Diario de cine, diseñado por George Maciunas, *Film Culture*, n° 39, 1965. "Diario de cine, por Jonas Mekas. Como fueron publicados en el *Village Voice* bajo la temática Cine expandido."

vo modo de percibir el mundo. Louis Marcorelles, uno de los editores de *Cahiers du Cinéma*, me escribió hace una semana, en relación al nuevo cine norteamericano: "De pronto ya no puedo ver cine convencional, incluso si el que lo hace es Godard". Sí, pero hasta los críticos están prácticamente ciegos. Contamos con un número de hombres y mujeres talentosos que están creando un cine nuevo, que abren nuevas visiones, pero necesitamos que haya críticos y un público capaces de percibir esas visiones. Precisamos que haya un público dispuesto a educar y a expandir su mirada. Un nuevo cine necesita que tengamos nuevos ojos para entenderlo. De eso se trata la cosa.

---

27 de febrero de 1964

Fantastic Gardens, la velada que Elaine Summers presentó tres veces la semana pasada en la iglesia Judson, combina una serie de experimentos que se han llevado a cabo en los últimos años con múltiples proyectores y actuaciones en vivo. Una de las primeras experiencias de este tipo, y aun hoy una de las más memorables, fue la presentación de Roberts Blossom en el Living Theatre, hace tres años. En ella intentaba combinar su presencia física sobre el escenario con películas, diapositivas y grabaciones sonoras. En una de las piezas de su programa, cuyo autor no recuerdo, había una serie de cajas que se iban apilando sobre el escenario en simultaneidad con los sonidos, lo cual producía una experiencia audio-visual-espiritual bastante atípica y surreal.

Probablemente hayan habido muchos más experimentos en este área. Stan Vanderbeek hizo algunas cosas bastante extrañas y efectivas en la galería AG (Fluxus) hace tres años, y luego lo volvió a hacer en el teatro Maidman, donde usó proyecciones y pantallas múltiples. Ha habido otros intentos de menor alcance en la iglesia Judson. Las galerías Iolas y Wise albergaron presentaciones que, de algún u otro modo, estaban vinculadas a la exploración del movimiento y de la luz. Un buen ejemplo del uso de diapositivas y películas fue *Flower*, el happening de Robert Whitman.

Presencia total

De cualquier modo, no pretendo elaborar un informe histórico

completo sobre el tema; para eso debería empezar desde los años veinte. Lo que vi en la iglesia Judson el pasado miércoles es, por lejos, el intento más ambicioso y exitoso de producir una experiencia estética a partir de las múltiples combinaciones posibles entre película y acción en vivo. Específicamente, sentía que estaba presenciando un gran ballet-happening, que a menudo incorporaba a la totalidad del público a la vez que hacía uso de todo el espacio de la iglesia, sus muros, columnas, balcones y techo. Se distribuyeron espejos que el público utilizó para atrapar los rayos de luz que atravesaban la iglesia. Si uno miraba al público, parecía que también ellos estaban bailando, que se entregaban al encanto de cada momento; sus manos se agitaban en el aire, como si persiguieran y fueran detrás de los rayos de luz, como si todo fuera un extraño ritual de luz.

Había pantallas en ambos extremos del auditorio y tres o cuatro proyectores, en los que las imágenes se reproducían en varios momentos, a veces individualmente y otras en forma coral; se proyectaban en diferentes partes de la iglesia, en el cielo raso, sobre las columnas, sobre y alrededor de los bailarines y del público. Se creaban sobreimpresiones allí mismo, superponiendo dos o tres imágenes, una sobre la otra. Sobre las pantallas ubicadas en los muros había un hombre que sostenía un proyector como si se tratara de una pistola de imágenes o un pincel de luz, agitándolo a su antojo, lanzando imágenes en color y en blanco y negro, modificando su tamaño y la dirección en la que apuntaba.

Pantallas divididas

Se logró un efecto maravilloso utilizando una pantalla dividida, o más bien una pantalla hecha de varias tiras colgantes que podían moverse y separarse; las figuras humanas surgían de entre las particiones, entraban y salían de la pantalla, se sumergían, desaparecían en su interior, se volvían parte de ella. Había momentos en los que uno no sabía distinguir –o apenas sospechaba la diferencia– entre la fotografía y la presencia real. Las acciones retratadas en pantalla se superponían con las acciones de los bailarines y de la gente, o las repetían, o las expandían. Las mismas figuras que aparecían indistintamente en la pantalla, en la pista de baile o en los balcones.

Todo esto funcionaba como una unidad artística, o al menos había una intención consciente de que así fuera, con bastante éxito. Uno no sentía estar presenciando un mero truco técnico. No es sencillo describir la experiencia. Lo que sí puedo decir es que no tenía nada que ver con la experiencia del Cinerama o del Circorama de Disney; en esos casos uno o bien es demasiado consciente de la técnica y de esa sensación de estar en un circo (y esa también es una forma de experiencia), o bien se siente abrumado, demasiado implicado físicamente a través de las sensaciones visuales. Aquí, en cambio, se proponía un uso más espiritual, o quizás sería más correcto decir que se intentaba alcanzar niveles más sutiles de la experiencia audiovisual, más allá de las meras sensaciones e implicancias físicas. La propuesta era generar una experiencia estética, llegar al alma a través de los sentimientos, los movimientos y las emociones. Era como presenciar una sinfonía audiovisual espacial, que nos conmovía y nos hacía partícipes de un modo extraño, hermoso, nuevo, de una manera que jamás habíamos experimentado, de un modo que despertaba el asombro y nos permitía entrever una belleza desconocida.

---

25 de junio de 1964

Están ocurriendo cosas muy extrañas en el cine. Y lo más curioso es que realmente no está pasando nada extraño.

Al comienzo hubo una imagen estática de un tren ingresando a la estación (si tomamos ese comienzo). Luego hubo obras de teatro filmadas. Luego vinieron los relatos y las fantasías *slapstick*. Luego los poetas prescindieron de la trama y de la continuidad narrativa. Los poetas en los sesenta incluso dejaron de lado la representación misma. Ahora la cámara atrapa fragmentos de objetos y personas, crea impresiones pasajeras, tanto de las acciones como de los objetos, como ocurre con la pintura de acción. Se empezó a crear una nueva realidad de movimiento y luz sobre la pantalla, más espiritual, como se puede ver en los trabajos de Brakhage o Jerry Jofen. En *Dog Star Man*, Brakhage prescinde incluso del cuadro. Introduce fragmentos de película color en medio de un fotograma en blanco y negro, sus

encuadres se convierten en mosaicos. Gregory Markopoulos dio origen al montaje a partir de un único fotograma. La televisión comercial empezó a usar imágenes subliminales, repeticiones de fotogramas. La realidad fragmentaria que entrevemos a través de las ventanillas de coches y aviones se ha convertido en nuestra experiencia visual cotidiana. Nuestra mirada está atravesando cambios físicos. Gysin, con su *Dream Machine*, está produciendo imágenes visionarias.

Hemos escuchado hablar de la destrucción de la pantalla, sobre los experimentos que se producen en la Feria Mundial de Nueva York: pantallas e imágenes múltiples. Hemos asistido al uso de numerosos proyectores, de múltiples pantallas y de la fusión entre acción filmada y acción en vivo en la iglesia Judson durante la velada donde se presentó *Fantastic Gardens*. Aquellos más afortunados han incluso visto la obra de Harry Smith, el mayor mago en el mundo de la animación desde Méliès, el modo mágico en que utiliza la multiplicidad de imágenes, las diapositivas y proyecciones, su cine cabalístico-espacial.

El material fílmico en sí mismo ha alcanzado sus propios límites (y no me refiero a las imágenes grabadas en cinta). Brakhage hizo *Mothlight* sin siquiera usar una cámara. Simplemente pegó alas de polilla y pétalos de flores sobre película transparente, y la pasó por la impresora. Storm de Hirsch se libró incluso de la película: realizó su film *Divinations* –o al menos dos tercios del mismo– en cinta de empalmar de 16mm, golpeando, tallando y pintando el material bruto con utensilios médicos tomados de un quirófano y los usó para intervenir la cinta.

Naomi Levine[8] pintó y rayó y colocó tantas cosas sobre la tira de celuloide que fue imposible imprimirla, a pesar de que esta corriese sin problemas por el proyector. Es y será la única copia de su película, es imposible hacer copias. Lo mismo puede decirse de *Christmas on Earth*, de Barbara Rubin: solo existe el original. Ocurre lo mismo que en la pintura, no hay reproducciones que puedan recrear al original. Los cineastas ya no sienten interés en hacer decenas de copias, consideran que la película original es el único film ver-

8. Naomi Levine es una artista y cineasta estadounidense. Fue ella quien presentó a Andy Warhol y Jonas Mekas en la Film-Makers' Cooperative a mediados de los sesenta. [N. del E.]

dadero y que no hay reproducciones que puedan igualarlo. Markopoulos, Ken Jacobs y Jack Smith ni siquiera llevan a cabo el montaje con copias de trabajo; editan a partir de sus originales, y no debido a una cuestión económica. Si vamos aún más lejos, Nam June Paik, Peter Kubelka y George Maciunas hicieron películas en las que prescindieron de la imagen misma, en las que la luz se convierte en imagen. El film que Kubelka realizó sobre la luz blanca ha sido la experiencia visual más intensa de mi vida.

Y aún más lejos: me han llegado informes de que Brion Gysin, Antony Balch y Barbara Piccolo en Londres, o Ámsterdam (no importa realmente dónde) no usan película, ni proyectores ni cámaras. Trabajan con humo y vapor. Dalí está experimentando con lentes de contacto que lanzarán imágenes de colores directamente en nuestra retina, mientras dormimos.

Cine absoluto

Partiendo de estos ejemplos, estamos solo a un paso del cine absoluto, el cine de nuestra mente. ¿Qué es el cine sino imágenes, sueños y visiones? Si damos un paso más y renunciamos a nuestras películas, nos convertiremos en nuestras películas. Nos sentaremos en una alfombra persa o china y fumaremos la materia de un tipo de sueño o de otro, contemplaremos el humo y veremos los sueños y fantasías que estarán ocurriendo ahí mismo, en el ojo d nuestra mente. Nosotros somos verdaderos cineastas, cada uno nosotros, atravesando el espacio, tiempo y la memoria. Estoy hablando del cine popular en su versión definitiva, del modo en que ha sido por miles y miles de años.

¡Esto es real! No hay límites a los sueños del hombre, a sus fantasías, deseos y visiones. No tiene nada que ver con las innovaciones técnicas, sino con el espíritu ilimitado del hombre, que jamás podrá ser confinado a pantallas preestablecidas, ni cuadros, ni imágenes. Se escapa de cualquier modalidad del sueño que se quiera imponer, busca sus propios misterios, sus propios sueños.

Una entrevista con Naomi Levine

Sheila Bick: ¿Te gustaría actuar en una película, Naomi?

Naomi Levine: No, yo soy una película.

9 de julio de 1964

Películas en la Feria Mundial

To Be Alive (Pabellón Johnson), de Alexander Hammid y Francis Thompson. Utiliza tres pantallas separadas por particiones estrechas, la intención es no fusionar completamente las tres imágenes. Las imágenes fueron fotografiadas y montadas con el fin de probar que la gente puede ser feliz en cualquier parte, una idea bastante original. Rostros felices, niños, flores, más niños, gente "feliz". ¡En Nueva York, en África, incluso en Francia! Hay un comentador que habla sin parar, vendiendo felicidad. A nivel cinematográfico, hay algunos fragmentos de montaje bastante efectivos, hay algunos segundos de experiencia cinética. Moraleja del film: el mundo es lindo.

The Information Machine (Pabellón IBM), de Charles Eames. Una lección audiovisual sobre cómo recopilan la información tanto las máquinas como los hombres. No enseña absolutamente nada. Usa al menos seis proyectores de cine, cuatro o cinco proyectores de diapositivas y cuenta con un presentador en vivo que aparece a veces por la derecha, a veces por la izquierda y otras delante nuestro. Es una performance demasiado sobrecargada y confusa, atiborrada y nada resulta funcional. Me atrevería a decir que es bastante tonta.

Impresión duradera

To the Moon and Beyond (Pabellón KLM), una producción en Cinerama. Las imágenes se proyectan sobre un techo inmenso, similar al de un planetario. Se revela la formación de las galaxias, algunos vehículos de fabricación humana atraviesan los cielos. No sucede demasiado, no se nos brinda demasiada información; sin embargo, la experiencia visual y cinética es sobrecogedora. De todas las películas que he visto en la Feria, esta es una de las que dejan una impresión duradera.

From Here to There (Pabellón United Airlines), de Saul Bass. Gente que se despide, bebés que sonríen, besos, más besos, aviones que despegan, la pantalla se expande desde su tamaño normal a Cinemascope; planos aéreos de ríos, campos, desiertos; el avión aterriza, hay más besos y más bebés sonrientes. Hay algunos planos de archivo que son bellos en sí mismos. Bass elige dividir sus planos utilizando líneas horizontales y verticales, los divide en tres, seis, nueve partes. La moraleja del film: viajar por el aire es lindo.

The Searching Eye (Pabellón Kodak), otra película "experimental" de Saul Bass. Más planos de archivo proyectados en una pantalla que se expande. Más flores, pájaros, fotografía secuencial *à la* Disney (capullos que se abren). Hay dos o tres planos que son realmente hermosos.

Wonderful World of Chemistry (Pabellón DuPont), dirigida por Michael Brown para Elliot y Unger. Es la historia de los productos DuPont. Utiliza tres pantallas sobre ruedas, que se deslizan hacia y fuera del escenario según se las necesite. Combina la presencia de actores en vivo (modelos de moda y un presentador) y actores en pantalla (el *timing* es perfecto). Se usan proyectores, diapositivas y efectos lumínicos (es un trabajo magistral). Una de las modelos sobre el escenario le pasa una rosa a otra que está dentro de la pantalla, que a su vez se la pasa a otra modelo allí presente, que vuelve a pasarle la rosa a otra modelo que está dentro de la tercera pantalla. Se trata de una publicidad perfectamente cronometrada y astuta, la más perfecta de las seis que vi hasta ahora. No tiene pretensiones artísticas, es puro Madison Avenue. (Aún no he visto el Circorama, que cuenta con pantallas alrededor del auditorio, y tampoco vi el show que ofrece un "viaje a través de las pantallas", en el Pabellón USA.)

Pequeñas maravillas

Como regla general, las salas de cine en sí fueron más efectivas que las películas presentadas. El Johnson Theatre es una pequeña maravilla. Se trata de un huevo inflado que flota en el aire, apoyado en seis columnas livianas sobre una piscina; es una sala que parece diseñada para cien espectadores pero que puede albergar quinientos. La sala IBM es otra pequeña maravilla.

Kenneth Anger, Stan Vanderbeek, Harry Smith, Roberts Blossom y Elaine Summers (sin olvidar a Abel Gance) han sabido aprovechar con mayor eficacia las pantallas y proyectores múltiples que las obras en la Feria. Sin embargo, vale la pena visitarla; hay algunos momentos de verdadera experiencia cinética (como ocurre en la presentación del Pabellón KLM), que no pueden producirse sin una gran inversión detrás. La pura grandilocuencia influye a veces en la calidad y en el contenido de la experiencia, y es hermoso.

Noté que en la Feria hay un gran número de árboles y fuentes

de agua. Pero imagino que si se derribaran los pabellones habría más espacio para el agua. Toda la juventud de Nueva York podría entonces asistir y hacer el amor allí.

---

27 de agosto de 1964

Laterna Magica se estrenó en Praga hace cuatro años. Era un experimento que combinaba cine y teatro muy avanzado para su época. Cuando finalmente llegó a Nueva York, su valor era más bien histórico. Todo el mundo lo hace hoy en día, la Feria está llena de shows del estilo de *Laterna Magica.* La obra que Elaine Summers presentó en la iglesia Judson a comienzos de este año sigue siendo el hito más reciente de esta forma de "cine total", y difícilmente sea superada.

Como todo "primerizo", *Laterna Magica* –al igual que el Cinerama y el "Tres-D"– tiene más que ver con la teatralidad que con el arte. Incluso como divertimento, lo único apasionante en el show se produce en los últimos cinco minutos. Un patinador avanza sobre el escenario (o al menos sentimos que se mueve) a través de una calle en pantalla, que fue filmada desde un coche en movimiento a gran velocidad. El movimiento de la calle en pantalla se proyecta contra el patinador sobre el escenario, que se balancea sobre sus piernas, mueve los brazos y salta tanto a izquierda como a derecha para evitar a los coches, aunque realmente nunca sale de su lugar. El efecto es frenético, se siente como un viaje a través de las calles concurridas, y solo puede equipararse a los primeros planos que se hicieron en Cinerama de las montañas rusas de Coney Island.

Básicamente sobre el color verde

Ingreen, un film de doce minutos realizado por Nathaniel Dorsky, se presentó en la galería Washington Square el fin de semana pasado. Es difícil definir de qué se trata, pero yo diría que es básicamente sobre el color verde. Está compuesto de verdes muy bonitos. Hay destellos de figuras e imágenes reconocibles, pero lo que produce la experiencia estética es el flujo y el juego de las sobreimpresiones.

La sobreimpresión está volviendo al cine. No ha sido utilizada eficientemente desde aquellos primeros tiempos de Man Ray y Watson. La

obra de Brakhage sigue siendo el trabajo de un gigante solitario. En Nueva York, la sobreimpresión regresó para quedarse de la mano de Ron Rice y su obra *Chumlum*; de *Christmas on Earth*, de Barbara Rubin; de *The Devil is Dead*, de Carl Linder... y ahora de la mano del film de Dorsky. Hay toda una nueva escuela de jóvenes cineastas que trabaja con la sobreimpresión: Dove Lederberg, Abbott Meader, incluso Bruce Baillie. El cine construido sobre una sola imagen se ha vuelto demasiado lento para los ojos veloces de algunos realizadores recientes. Brakhage ha cumplido con su tarea.

Me aburrí tanto con *Laterna Magica* que salí de la sala bastante antes de que llegara a la mitad. Luego de beber un Gorki en el Russian Tea Room, decidí regresar y ver qué me estaba perdiendo. El espectáculo parecía haber mejorado. El consumo de alcohol con el estómago vacío hizo que mi mente y mis ojos se nublaran de a ratos. Mi conciencia se perdió por momentos y mi visión no estaba tan afilada como para estar al tanto de todo lo que pasaba. La vida se volvió más "interesante". Es por eso que los personajes de Chejov siempre beben, por puro aburrimiento.

Más sobre el color verde

Recuerdo otra ocasión en la que vi *El año pasado en Marienbad* y *La aventura* habiendo fumado marihuana. Ocurrió exactamente lo opuesto, se incrementó mi percepción. Podía ver más que de costumbre. Las películas se me volvieron tediosas, los planos de diez segundos parecían durar diez minutos.

Mi pequeño punto aquí es el siguiente: la gente que produce un cine de sobreimpresiones ha logrado, sin importar cómo, expandir su conciencia, intensificarla (Brakhage está en contra de apelar a las drogas para expandir la mente y la conciencia de la mirada). Sus imágenes están cargadas de sobreimpresiones dobles y triples. Las cosas en sus films pasan rápido, simultáneamente: líneas, colores, figuras, una sobre la otra, combinaciones y posibilidades, todo busca hacer trabajar al ojo. Puede que sea demasiado para un ojo no entrenado, pero no hay límites a lo que un ojo veloz puede ver. Así que tenemos dos extremos: la lentitud y la velocidad, Andy Warhol y Stan Brakhage. El cine tiene muchos rostros.

3 de junio de 1965

Dado que sigo siendo, tristemente, el único historiador del Nuevo Cine, siento la necesidad de hacer un informe sobre las múltiples variantes de cine que se proyectaron en el recientemente finalizado First New York Theatre Rally, que se realizó en un inmenso estudio de televisión en Broadway y la calle 81, y fue organizado por Steve Paxton y Alan Solomon.

Un uso llamativo del medio es el que hizo Carolyn Brown en su pieza de danza titulada *Balloon*, con Barbara Lloyd y Steve Paxton, que se presentó del 11 al 13 de mayo. En la parte trasera del estudio había un globo de aproximadamente seis metros por seis, alrededor del cual se movían los bailarines. El globo gigante funcionaba como pantalla y sobre él se proyectaban imágenes (noticieros, por ejemplo). Se utilizó un globo meteorológico, y me dicen que tardaron tres días en llenarlo con una aspiradora.

En el mismo programa se daba *Spring Training*, de Bob Rauschenberg, que utlizaba una pantalla portátil adherida a la espalda de un bailarín, sobre la cual se proyectaban diapositivas.

Happening en carpa

Para *The Night Time Sky*, el happening de Robert Whitman que tuvo lugar entre el 14 y el 16 de mayo, el estudio se convirtió en una carpa gigante. Los diferentes happenings ocurrían en las aberturas de la carpa. El público tenía que inclinarse o acostarse para poder ver lo que pasaba en las zonas superiores. En la entrada y en la zona por donde ingresaba el público se proyectaban, principalmente, imágenes de puertos, barcos y personas, mientras la banda sonora reproducía sonidos portuarios y el rugir de las multitudes. Uno sentía que estaba por embarcar en un transatlántico. Había otro tipo de imágenes proyectadas sobre la carpa, como retratos a color de fábricas y calderas. En la parte superior del interior de la carpa se reflejaban joyas de colores, produciendo siluetas alargadas y alucinatorias. De a ratos, mientras la gente estaba recostada mirando el "cielo", una luz exterior teñía la tela de la carpa de azul y verde. Las luces del estudio de televisión fueron de gran utilidad en este sentido. Producían una sensación lírica, serena, poética. El clímax de la velada fue una proyección que nacía del centro de la carpa y ascendía hasta el pico de la misma, hacia el domo;

veíamos a un hombre sentado en el inodoro, despreocupadamente haciendo sus necesidades. Se bajaba los pantalones, hacía lo suyo, se volvía a subir los pantalones, tiraba la cadena y la mierda se iba por la cañería. Veíamos todo desde el interior del inodoro (desde abajo de un vidrio, para ser exactos), de modo que todo el acto desagradable y antiestético –al menos hasta ahora– se desarrollaba sobre las cabezas del público. Muchos lo interpretaron como un comentario crítico sobre lo que le ha ocurrido al happening como expresión teatral en general. Otros emitieron risas y carcajadas, algunos más a gusto que otros.

Sin embargo, el uso más espectacular que vi del cine ocurrió en *Shower*, otra pieza de Robert Whitman, que se presentó entre el 24 y el 26 de mayo. La pieza es exactamente lo que promete el título: hay una ducha y dentro de ella hay una chica (desnuda, por supuesto) tomando un baño. Era todo tan hermoso y tan real que la gente no paraba de acercase a la ducha para ver si la chica estaba realmente allí. El asombroso efecto se logró proyectando película a color de la chica bañándose contra el fondo de la ducha, que consistía en una caja de plástico transparente; en la parte posterior de la caja corría agua real. Es realmente una extensión de lo que Andy Warhol proponía en su película *Sleep*. Y contradice y se desentiende (para bien) del pensamiento de que lo verdadero, o al menos aquello que parece real, no puede ser hermoso o no puede ser arte. Ese es el eterno sinsentido de los esteticistas. La idea de Whitman es muy ingeniosa, no es más que una simple caja de plástico sobre la cual se produce un efecto tridimensional, probablemente fomentado por la distorsión y el grosor del plástico. El resultado final es impresionante, y lleva al cine a un nuevo terreno, lleno de posibilidades inexploradas.

Se presentó otra obra, o más bien un fragmento de una obra, entre el 24 y el 26 de mayo. Se trata, a menos que me esté confundiendo las partes, de una porción de *Lightweight*, de Tony Holder, otra potente experiencia cinética. Un bailarín danza en círculos, en completa oscuridad. Solo hay un reflector que se enciende y se apaga, que emite flashes de luz en intervalos de un tercio de segundo. No podíamos percibir exactamente los movimientos del bailarín, y cuando lo volvíamos a ver, luego

de una milésima de oscuridad, la posición de su cuerpo y sus manos había cambiado ligeramente. Uno tenía la impresión de estar viendo una película fotografiada a velocidad normal (veinticuatro cuadros por segundo) pero proyectada a ocho cuadros por segundo, como presenciando un movimiento en *staccato*, una experiencia cinética extrañamente poderosa.

Cine expandido

Más adelante este verano, la Cinematheque organizará un importante sondeo sobre los nuevos usos del cine. Participarán los principales exponentes de estas nuevas variantes cinematográficas, del cine expandido. Como he dicho numerosas veces, el cine recién está empezando. No vayan a Cannes para ver un cine nuevo, vengan a Nueva York.

1° de julio de 1965

Hablando de Nueva York: me gustaría decir algo acerca de un pequeño film que considero una obra maestra menor (o, quizás, mayor). Se trata de *This Film Will Be Interrupted after 11 Minutes by a Commercial*, una película en loop de George Landow. Se proyectó en la Cinematheque el pasado viernes. Las películas en loop representan una forma de cine relativamente novedosa, y hasta ahora la mejor película en loop que había visto era *Invocation of Canyons and Boulders*, de Dick Higgins. El loop que Landow construye consiste en treinta centímetros de película negra y treinta centímetros de un primer plano de una muchacha hermosa que pestañea (un pestañeo a la vez). Fue filmada en 8mm y se imprimió en 35mm (cuatro pistas de 8mm) y luego se dividió a la mitad para la proyección en 16mm, con una pista visual totalmente visible y la otra completamente ausente. Las perforaciones quedaron impresas en la mitad de la película, e incluso se ven los números escritos al margen. Realmente sería más fácil reproducir la película completa aquí que describirla. La experiencia cinética y visual que el film de Landow ofrece es aún más difícil de describir. En la primera mitad del loop la imagen se desliza, a causa del modo particular en que fue ensamblada; la otra mitad, en cambio, se ve nítida y acorde al registro. El

loop dura, o se supone que dura, veintidós minutos. La película incluye una dosis de humor, con el guiño de la muchacha, y propone una idea formal clara, que remite tanto a Mozart como a Mondrian. Hay riqueza visual (presenta uno de los cuadros más ricos que yo haya visto), considerando la cantidad de movimientos, líneas y hermosos tonos de blanco, rojo y negro. Puedo afirmar sin temor a equivocarme que, teniendo en cuenta todo lo que conocemos del cine como arte, Landow ha creado la primera obra maestra del cine en loop. *Fleming Faloon*, su película anterior, también es una obra maestra en sus propios términos.

Algo que rescato de los loops de Landow y Higgins es que no hay nada innecesario en ellos, todo aspecto y detalle está puesto allí para pensar en relación al todo, desde la imagen fotografiada a la presencia física del celuloide en pantalla. No se ven los empalmes, ni siquiera se los siente. Empalmar suele considerarse un oficio aburrido; nunca deberían notarse las junturas. Pero el empalme está de vuelta, y reclama una identidad propia. (Recomiendo leer el ensayo de Stan Brakhage sobre el oficio de empalmar en el nº 35 de *Film Culture.*) La textura de la película, su grano, cobra una nueva existencia en los trabajos en 8mm de Brakhage y Ken Jacobs. En el loop de Landow se pueden ver y sentir las perforaciones, los empalmes e incluso el film corriendo a través del proyector; lo particular de esta nueva forma de cine es que nos sumerge en una experiencia cinematográfica total que involucra a todos sus aspectos. Su complejidad reside en el hecho de que el loop se repite constantemente y que tanto la atención como la duración se sostienen exclusivamente en la riqueza de su contenido visual y cinético. El loop cinematográfico es un formato en el que lo superfluo se vuelve intolerable, y la película de Landow es la prueba más acabada de ello. Pase lo que pase en la pantalla, incluido el pegamento del empalme, debe verse y sentirse como una parte del todo.

Dicho sea de paso, el film fue recibido con abucheos en la Cinematheque y hubo que interrumpirlo antes de que llegara a su fin (veintidós minutos). Alguien gritó a modo de broma: "¡Nació otro genio esta noche en la Cinematheque!" Yo sostengo lo mismo, pero lo digo con toda seriedad.

22 de julio de 1965

Lunes 12 de julio: *Psychedelic Explorations*, en el New Theatre, calle 54 Este. Timothy Leary inauguró la velada titulándola "una sesión psicodélica sin químicos"; Jackie Cassen proyectó "esculturas de luz" polarizadas; Don Snyder presentó proyecciones de acrílico y anilina; Richard Aldcroft expuso proyecciones analógicas automáticas; se vieron vidrios polarizados y prismas, diapositivas que se encadenaban y fundían unas con otras, filtros de colores, esculturas polarizadas en movimiento que se superponían con las diapositivas y formas orgánicas e inorgánicas que se deslizaban por la pantalla; había mosaicos que brillaban en forma tenue, Leary leyó fragmentos de antiguas escrituras chinas, sonaba música electrónica y otros sonidos de todo tipo. Las luces estroboscópicas titilaban sobre la pantalla y Edith Stephen bailó bajo su efecto. Había una caja que contenía prismas, y en su interior los colores se encendían y apagaban a un ritmo regular. Gerd Stern y su grupo Woodstock proyectaron películas en forma aleatoria, mezcladas con metraje más organizado de una autopista; había dos proyectores de cine, tres o cuatro proyectores de diapositivas y proyecciones analógicas. La pantalla se transformó en un collage en movimiento, en puro destello. La banda sonora también era un collage: sonaba la radio, luego música, voces, discursos sin sentido, fragmentos de esto y aquello, todo a máximo volumen.

Me gustó el momento previo al comienzo del programa. Me refiero a la instancia en la que se probaban los proyectores de película y de diapositivas, mientras acomodaban las luces. Disfruté los hermosos flashes de luz inusualmente blanca, la visión fugaz de una diapositiva mal colocada, o incluso el destello de luz que emitía el proyector de diapositivas vacío. Igual que el músico oriental que acudió a un concierto de música occidental, prefiero el período en que se afinan los instrumentos al concierto en sí mismo. Recuerdo varias películas que me gustaron (tanto de la veta hollywoodense como aquellas más underground) mientras aún estaban en proceso, cuando aún no estaban montadas y todavía había varias "tomas" que componían ex-

trañas sinfonías; pero luego vi poco valor en las películas "finalizadas". El no-arte del material crudo era más potente en su estado aleatorio que el resultado final "artísticamente" organizado. Los materiales se habían convertido en una forma estereotipada de arte.

El nivel de las diapositivas

La primera mitad del programa, el espectáculo basado en diapositivas y anilinas, era bonito, pero no lograba ir más allá de las diapositivas. Me quedé con la sensación de que alguien intentaba vendernos algo. Las diapositivas no tenían una finalidad propia. Era la banda sonora, la voz, la que volvía a las imágenes ilustrativas, la que las forzaba a tener un sentido que ellas no tenían. La voz no dejaba que nuestros ojos pudieran seguir a gusto el flujo de colores informes y la aparición de diversas formas, obligaba a la mente a buscar algo más, incluso si esa otra cosa también era imprecisa; la mente nunca estaba "al servicio del ojo", como ocurre en los films de Stan Brakhage según Robert Kelly. La intención, o la esperanza, era sin dudas que las palabras tuvieran un efecto sobre la conciencia y sobre el inconsciente, de forma mágica, subliminal. Así se hubiera sentido bajo los efectos del LSD. Pero el público no había consumido LSD y las palabras resultaban una distracción superflua.

La velada me hizo revalorizar la obra de Brakhage. Más tarde esa noche, el doctor Gunther Weil explicó que los chinos, o los tibetanos, saben construir habitaciones tan proporcionadas y regularmente iluminadas que cualquiera que entre a solas en ellas reacciona del mismo modo: comienza a llorar. El trabajo de un artista implica las mismas precisiones. Vimos colores y diapositivas bonitas, pero nunca fueron más que eso. Se requiere del temperamento y la inteligencia de un artista para que la organización de los materiales en el tiempo y el espacio produzca "fuerzas capaces de contener vida". Esta expresión también pertenece a Kelly.

La vida en collage

Fueron el azar y la falta de control "artístico" los que le dieron algo de vitalidad al collage cinematográfico de Gerd Stern. El encuentro y agrupamiento casual de imágenes y luces sobre la pantalla produjeron una experiencia cinética novedosa, más ligada a la potencia de la ciencia que del arte. Sobre la pantalla había un hecho empírico, una fuerza visual que no podíamos ignorar; debíamos

lidiar con ella o salir de la sala, sentíamos su efecto mientras batallábamos con lo que nos producía.

El hecho más puramente cinético de la noche fue, sin embargo, la proyección de luces estroboscópicas sobre la pantalla, el juego de luces blancas sobre los párpados, la pureza y franqueza de la experiencia lumínica.

Es curioso que Stan Brakhage y Peter Kubelka, dos de los cineastas que más lejos han llevado las fronteras de la nueva visión y que más han explorado la relación entre la luz y la mirada, jamás hayan probado las drogas. Diría incluso más: ambos se han declarado recientemente en contra del uso de drogas para ampliar la conciencia. El lugar que un artista ocupa en la sociedad no puede determinarse con precisión. El artista se mantiene por encima de la experiencia cotidiana y por encima del trabajo de los científicos, incluso si su trabajo está muy relacionado con la ciencia.

Sin pretensiones

El Psychedelic Theatre no tiene grandes pretensiones artísticas. Su objetivo sigue siendo la expansión de la conciencia, sea lo que sea que eso significa. Es por eso que me apenó que todo lo que se logró el pasado lunes quedara obsoleto y anulado por un pequeño incidente. Durante la primera parte del programa, que fue una contribución de la galería Coda, había un joven de pie junto a la pared, filmando su propia película en 8mm. En el intervalo, la galería confiscó la película que el joven estaba filmando. Dijeron que no querían que el joven registrara las obras para su peliculita, porque pronto vendría una productora grande a realizar una verdadera película sobre la galería. De pronto, a nivel humano, todo se volvió insignificante, surgieron de todas partes criaturas que me recordaron a El Bosco. Los sueños e ilusiones de éxito, posesión, fama, fortuna y todas esas fuerzas antiguas sepultaron a las demás energías. Salí del lugar a las corridas, buscando un poco de aire fresco. "¿Cuál es el verdadero interés de la galería Coda?", me pregunté. ¿Es realmente la expansión de la conciencia humana?

¡Claro que las drogas expandieron la conciencia! A veces, me temo, la conciencia se confunde con la capacidad de ver más imágenes de colores, con el ojo expandido, con la velocidad del ojo. Pero del mismo modo que la velocidad de la mano puede usarse para lanzar un puñal

al corazón, la velocidad visual y la capacidad de ver simultáneamente puede ser usada tanto por Dios como por el Diablo, mientras la conciencia y el alma permanecen dormidas.

---

11 de noviembre de 1965

No todo lo que se proyecta este mes en la Film-Makers' Cinematheque de los cineastas puede ser considerado cine. Hay cosas que directamente no tienen nombre. Los tres primeros programas del Festival de Cine Nuevo –los trabajos de Angus MacLise, Nam June Paik y Jerry Jofen– disolvieron los límites del arte que llamamos cine hasta convertirlo en un misterio sin fronteras. En ellos hay luz, movimiento y a menudo hay una imagen filmada. Pero no podemos definirlos o apreciarlos del mismo modo en que lo hacemos con el cine de Griffith, Godard o incluso Brakhage.

El medio cinematográfico se está expandiendo, está apropiándose del terreno y se está lanzando por su cuenta, a ciegas. Hacia dónde, nadie sabe. Ambas cosas me alegran: que esté moviéndose en una nueva dirección y que nadie sepa hacia dónde va. Me gustan las cosas que están fuera de control. En cierto punto, el artista se pondrá firme, detendrá al medio y lo domesticará, utilizándolo para cultivar los campos de su propia imaginación. Pero, por el momento, el toro corre a su antojo. La gente que ve cine de vanguardia me sigue preguntando: "¿Qué es lo más novedoso, quién está haciendo películas nuevas?". Es difícil responder, porque esperan ver o escuchar más de lo mismo, cuando lo que está ocurriendo es diferente. Las corrientes que avanzan entre nosotros y que los artistas externalizan han madurado, contienen múltiples impulsos y brotan efusivamente, de forma incontrolable y hasta ahora desconocida. Hasta los artistas de vanguardia, sentados junto al público, se sorprenden y repiten: "¿Qué demonios está pasando?".

Sobre la mística

Este nuevo brote, si es que se puede generalizar esta instancia inicial (y quizás no tan inicial), está marcado por un impulso casi místico hacia el puro movimiento, el color y la experiencia lumínica. Tiene mucho que ver con otras artes, con la pintura, la escultura, la performance,

con el arte ambiental y con la música; pero, en términos cinematográficos, estos trabajos muestran una predominancia de la luz, de la pantalla (en sus múltiples variantes), de la imagen (filmada o producida por otros medios) y del movimiento. Su explosión es amplia e intensa. Medio centenar de estos nuevos artistas forman parte de la muestra de cine expandido que tendrá lugar en noviembre.

Los artistas de vanguardia que aún trabajan en la tradición clásica del cine se preguntan qué efecto tendrá este brote de arte lumínico-motriz en sus obras. "¡No teman!", gritó el capitán. El arte "nuevo" no invalida al buen arte "viejo". Lo que hará es ayudar a separar al arte "viejo" genuino e ıtenso del arte "viejo" superficial desapegado. En la creación, en el presente, todo el mundo tiene su oportunidad. Pero a largo plazo, solo el arte permanece.

Durante varios años, los artistas de vanguardia –tanto en el cine como en otras artes– sintieron y afirmaron públicamente que estaban creando algo tan alejado del arte tradicional que su trabajo podía definirse como anti-arte. Y tenían razón. Tenían que asumir esa postura. El artista siempre tiene razón, incluso cuando se equivoca. Esa actitud era el motor que usaban para liberarse y penetrar en el corazón de una realidad siempre cambiante.

Pero ahora, con una perspectiva de cinco, seis o siete años, estas formas súper fenomenales de anti-arte han pasado a formar parte del mismo tesoro milenario que el resto del arte. Entendí esto inmediatamente al ver el trabajo de Nam June Paik. Su obra, al igual que la de La Monte Young, la de Stan Brakhage, Gregory Markopoulos, Jack Smith o incluso (sin ninguna duda) Andy Warhol, responde a las mismas leyes estéticas milenarias que cualquier obra de arte clásica, y puede ser analizada y apreciada del mismo modo.

Los límites se difuminan

Incluso así hay aspectos que son imposibles de aprehender, que resultan extraños al ojo no iniciado. Tomemos, por ejemplo, aquello que podríamos denominar "período emergente". Se ha convertido en una parte fundamental de la nueva experiencia artística y es una instancia esencial en muchos happenings. El teatro de Beck y Malina, el arte ambiental, la música (el sonido) y el arte lumínico-motriz se basan en

FILM-MAKERS' CINEMATHEQUE
434 LAFAYETTE ST.   AL4-4060

SPECIAL ANNOUNCEMENT

FESTIVAL OF EXPANDED CINEMA

New and startling developments have been taking place in cinema during the last two years. The peripheries of cinema have been expanding in a number of new directions.

Film-Makers' Cinematheque will be devoting the entire month of November to an extensive survey of these various experiments and developments. The programs will include multiple screens, multiple projectors; multiple imagery; changing screen and image shapes; merger of live performers and screen action; multiple exposures; moving slides; kinetic sculptures; hand held projectors; balloon screens; videotape; video projections; various light and sound experiments; etc.

The Festival will consist of thirty evening programs. Each participant will be responsible (in whole or in part) for an evening program. We hope to have at least twenty different programs.

Among the artists participating in the Festival will be:

Kenneth Anger
Roberts Blossom
Robert Breer
Jackie Cassen
Milton Cohen
Ken Dewey
Ed Emshwiller
Al Hansen
Dick Higgins
Alfred Leslie
Angus MacLise
Klaus Oldenberg
The Once Group (Ann Arbor)
Nam June Paik
Larry Rivers
Beverly Schmidt
Jack Smith
Don Snyder
Gerd Stern
Elaine Summers
Aldo Tambellini
Stan Vanderbeek
Andy Warhol
Robert Whitman

Anuncio especial del Festival de cine expandido, Nueva York, 1965.

él. Se han difuminado los límites entre el comienzo y el final de una obra de arte. Podría decirse que un happening de Ken Dewey o el cine de Jerry Jofen, o un "ritual" de Angus MacLise se funden lentamente con el mundo, se mantienen en él por un tiempo, brillan y finalmente se disipan casi de forma imperceptible.

Este hecho molesta e incluso genera enojo en aquellos poco versados en la experiencia y la estética del nuevo arte. Se trata siempre de las mismas personas, solo que cambian de vestuario. Gran parte del público abandonó la sala durante la presentación del trabajo de Jerry Jofen, antes de que la obra se revelara plenamente; se retiraron durante el período emergente, antes de que la pieza alcanzara su brillante equinoccio. Al estar acostumbrado al arte tradicional, o lo que considera tradicional, el público se molestó por no encontrar una "experiencia" artística o un shock estético inmediato. Los que se quedaron allí, sin embargo, y se entregaron a la propuesta, presenciaron y asimilaron cuarenta minutos de la experiencia cinematográfica más hermosa, espiritual y celestial de todas, que lentamente se disolvió hacia el final.

Este arte nace de una nueva actitud artística, que a su vez nace de una nueva actitud hacia la vida. Estamos empezando a meditar. La meditación ha estado ausente en el mundo occidental por mil quinientos años. Es interesante resaltar, en este contexto, que cuando uno visita un monasterio chino o japonés, donde habitan algunos de los monjes más versados en este arte, hay que atravesar un período de una semana o más para prepararse. Uno espera la llegada de esa obra de arte específica, aprende sobre ella, piensa sobre ella, para que cuando finalmente esté en su presencia, se encuentre completamente listo y pueda verla en su completo esplendor. Esa es la dirección que está tomando una porción del arte norteamericano actual, y se lo debe en gran medida a la revolución Beat.

Los primeros tres programas del Festival de Cine Nuevo abarcan a tres grupos diferentes de artistas. Nam June Paik pertenece a los puristas, al ala "intelectual"; Angus MacLise es la emoción; Jerry Jofen está a gusto en ambos grupos. El programa de Paik estaba perfectamente diseñado, construido y ejecutado. Era casi clásico en su simplicidad y pureza. MacLise, con toda su pompa visual, mística y

ornamental, apeló a la belleza de las texturas, tanto en la imagen como en el sonido; como todo "emocionalista", no le dio mucha importancia ni a la estructura general ni a los detalles, y su trabajo, más allá de la abundancia de virtudes líricas, generaba la misma distracción que un ensayo de vestuario, un tanto caótico. Jerry Jofen, por su parte, reveló tanta personalidad y artesanía que incluso las partes que fallaban estaban integradas y funcionaban perfectamente en la estructura global de la presentación. En otras ocasiones, los fracasos de Jerry Jofen siempre me parecieron más interesantes que los éxitos de otros artistas.

Jerry Jofen es un maestro de la destrucción. Lo digo elogiosamente, en el sentido de que espiritualiza la realidad, disuelve el tiempo y el espacio. Filma una escena mediante dos y hasta tres sobreimpresiones; luego la pantalla espiritualiza esta sobreimpresión más allá de la realidad (la pantalla consistía de varias capas de materiales sedosos de colores); esta imagen se disuelve, a su vez, en luces y espejos. Hacia el final de la obra, la realidad se ha vuelto pura luz, color, movimiento y aire. Pero lo asombroso es que la presencia de la imagen y el movimiento, la sensación de cine, permanece en la conciencia del espectador, mientras que en el caso de MacLise uno oscila entre una experiencia teatral, musical y cinematográfica.

Lo mismo puede decirse del uso de la palabra. Las palabras en la obra de MacLise, recitadas como si fueran parte del ritual, resultan pesadas y cargadas de una sentimentalidad teatral; las palabras en el trabajo de Jofen son pronunciadas sin emoción, de forma abstracta, cada una de ellas separada por el tiempo y el espacio. Las oraciones, por lo tanto, cobran espiritualidad, se disuelven, al igual que en *Twice a Man*, de Markopoulos.

---

18 de noviembre de 1965

Continuaré con el informe sobre el Festival de Cine Nuevo en la Film-Makers' Cinematheque.

Las proyecciones de Jack Smith y John Vaccaro tuvieron poco que ver con el cine. Ambas piezas son ejercicios en torno al teatro de Artaud. El cine sirvió solo como auxiliar del teatro. Sabemos, sin embargo, que el teatro de Artaud es una expresión de violencia cenestésica, algo que, como

experiencia, difumina la experiencia cinematográfica.

Como era previsible, la obra de Jack Smith, *Rehearsal for the Destruction of Atlantis*, es una orgía de disfraces, violencia expuesta y reprimida y color. El centro de la obra es una langosta inmensa y roja, una obra maestra de vestuario y caracterización. La pieza de Vaccaro, *Rites of the Nadir*, es un ritual teatral menos decorativo. Vaccaro tiene un gran sentido teatral. Es un *showman*, tiene un gran sentido del *timing* y del manejo de los tiempos. El trabajo de Smith es volátil y se apoya en el azar, en las coincidencias, en las conglomeraciones.

A pesar de que ambos se presentaron dentro del Festival de Cine Nuevo, puede que sean –en un sentido histórico– las primeras fusiones exitosas entre las teorías de Artaud, los happenings, el arte ambiental y el teatro tradicional (a través del uso de la palabra hablada), que abren paso a un nuevo teatro.

Teatro expandido

El programa de Roberts Blossom es más un ejemplo de teatro expandido que de cine expandido. Sin embargo, dos obras interpretadas por la bailarina Beverly Schmidt, *Duet for One Person* y *Poem for the Theatre*, fusionan ambos medios y producen algo –no sabemos exactamente qué– que Blossom llama "escenario cinematográfico". Blossom trabajó con la bailarina, con diapositivas color proyectadas sobre ella, y con el fondo. También proyectó una película de la misma bailarina sobre el escenario, mientras ella bailaba.

La pieza de Arthur Sainer, *Untitled Chase*, era una obra teatral con un loop proyectado en la parte izquierda del escenario. En el loop se ve a un hombre persiguiendo a otro hombre y a una niña con un vestido rojo saltando como una bailarina. Uno de los hombres golpea al otro mientras la niña se agacha junto al hombre que está en el suelo. El hombre en el suelo se sienta y mira hacia adelante, "pensativo". Luego de tres o cuatro minutos de este loop, los mismos tres personajes suben al escenario, aunque el loop continúa. Representan lo que ya vimos en el loop pero de forma más detallada, con algunas pequeñas instancias de diálogo ("piensan", "se preocupan"). La prueba continúa fracasando, quizás a causa de falta de forma, manejo de los tiempos o imaginación.

The March of the Garter Snakes, la obra de Standish Lawder, demuestra

exitosamente que una diapositiva puede producir experiencias cinéticas. La pieza comienza con lo que podríamos llamar una diapositiva a la antigua, y acaba con una "diapositiva en movimiento". Esta movilidad se produce introduciendo gotas de color entre dos fragmentos de vidrio. Luego de algunos segundos, a causa del calor del proyector, la pintura comienza a derretirse, a esparcirse, a viajar, produciendo patrones impredecibles y la mayor parte de las veces muy hermosos (a veces eran demasiado "bonitos"). Es una forma llamativamente afectiva de "cine abstracto".

Demostración de posibilidades

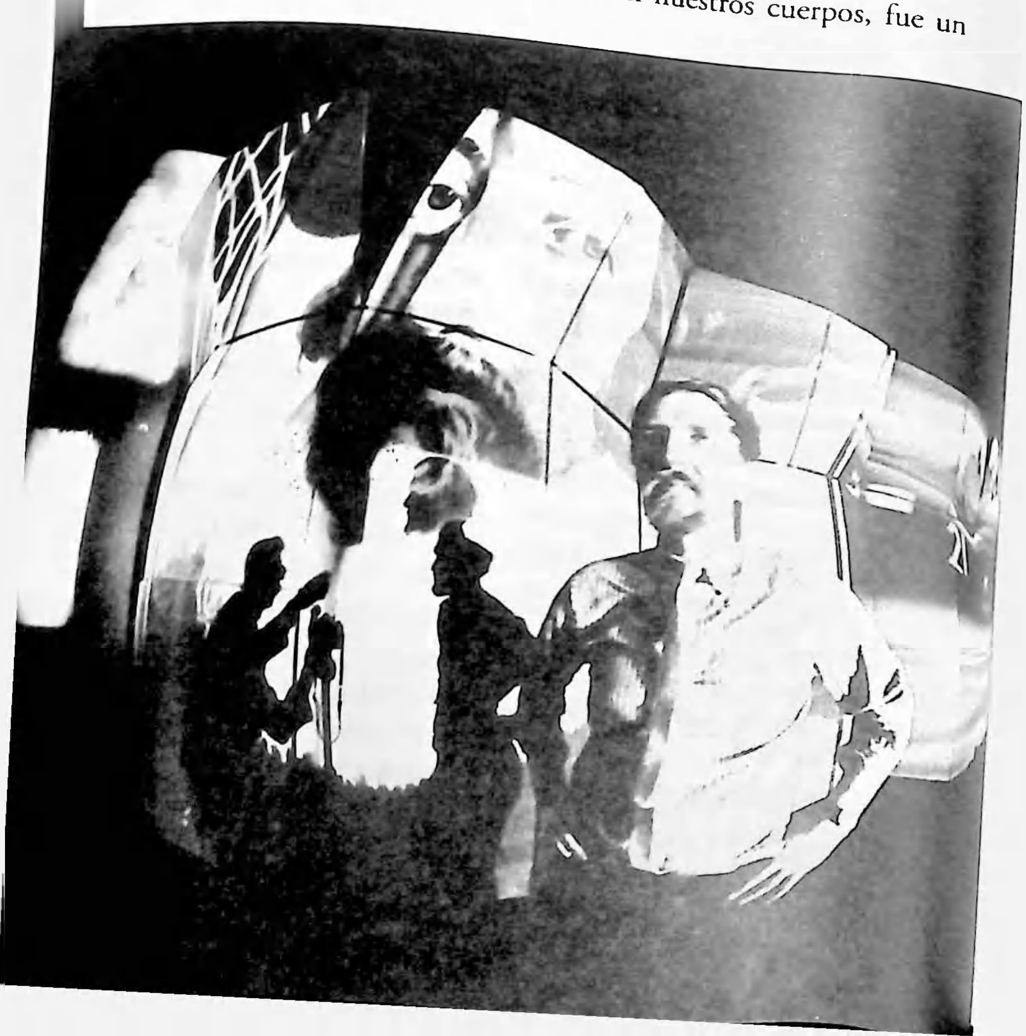
Sin embargo, Don Snyder es el verdadero maestro del arte de las diapositivas. Su espectáculo *Epiphany of Light*, que se presentó en el teatro psicodélico hace tres meses, demuestra las numerosas posibilidades de las disoluciones entre diapositivas, tanto a color como en blanco y negro, sincronizadas o contrapuestas sonoramente. Las imágenes se convirtieron gradualmente en sinfonías de color, capaces de despertar sorpresa y admiración a la vez; Snyder utilizó dos proyectores de diapositivas que se complementaban con un proyector de cine. Hay algunos intentos de producir imágenes subliminales, que aparecen de vez en cuando, generalmente relacionadas al budismo.

El arte de Snyder aplicado a las diapositivas se fusiona perfectamente con el medio cinematográfico. Siento la necesidad de decir algo sobre la "belleza" de algunas de las imágenes de Snyder. A pesar de que, como todo patrón producido por la naturaleza, son más una forma de belleza que de arte, cuando se las ve en pantalla y en movimiento uno se sumerge en una experiencia cinética, siente un shock de color y vitalidad que no debería ser juzgado según el diseño de cada diapositiva (o cuadro) sino según el patrón total de impulsos visuales.

Las piezas más deslumbrantes de cine "expandido" –en el verdadero sentido de la palabra– son obra de Stan Vanderbeek, ese viejo Barnum del cine. Presentó tres composiciones cinematográficas: *Movie-Movies* (una coreografía para proyectores basada en el uso de cuatro de ellos, más tres de diapositivas y una linterna; los proyeccionistas caminan sobre el escenario cargando sus máquinas, montando una sinfonía de luz), *Pastorale: Et Al*

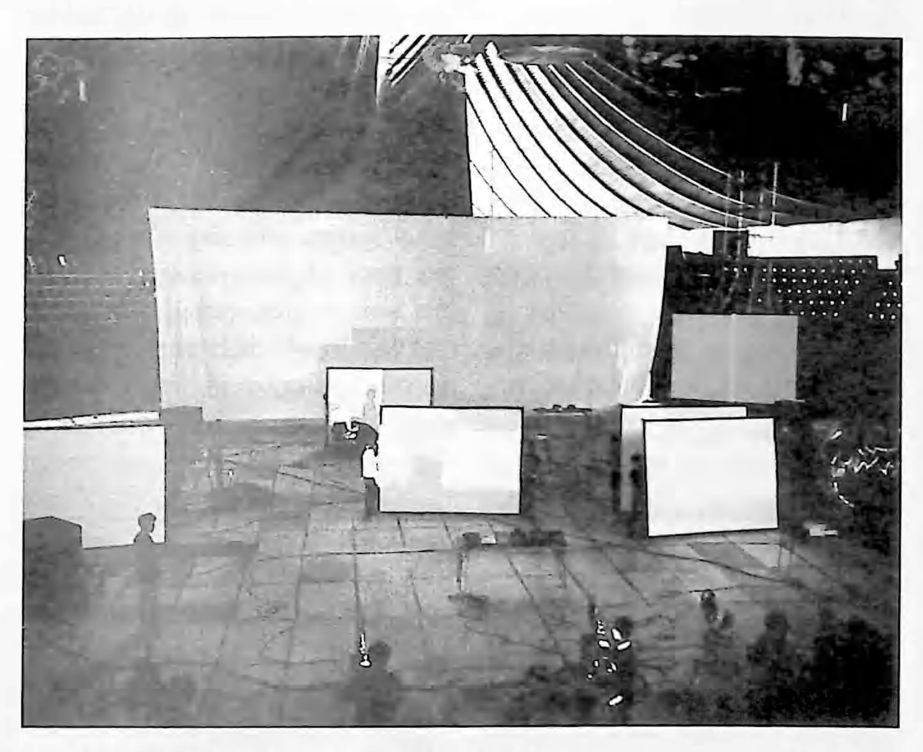
(un estudio sobre cine y diapositivas compuesto para bailarines, con Elaine Summers) y *Feedback No.1: A Movie Mural*. En esta última pieza, la sala se convirtió en un inmenso mural cinematográfico, con un arsenal de cinco proyectores. Fue una experiencia sonora y visual tan atípica, tan llena de movimiento e imágenes potentes que todos exclamamos, pensando en la posibilidad de un cine de múltiples proyecciones: "¡SÍ, FUNCIONA! ¡FUNCIONA!".

El mural cinematográfico fue recibido con uno de esos aplausos que los periódicos llaman "aplauso de media hora". Ese era el nivel de entusiasmo en la sala. Sentimos que habíamos presenciado algo muy nuevo y hermoso, algo que no puede ser descrito ni explicado. La multiplicidad de imágenes, asociaciones, recuerdos y miradas nos afectó profundamente, sentimos el impacto tanto en nuestras retinas como en nuestros cuerpos, fue un



impacto cenestésico a nivel físico. No era como el Cinerama, que funciona gracias al vértigo que produce. Aquí el impacto fue producto de algo más formal, de la organización de materiales visuales y cenestésicos. Ese es el terreno del arte.

The Last Rites, la presentación de Piero Heliczer, fue una ceremonia, un ritual, el más logrado (en tanto ritual) de los seis que se presentaron durante el Festival. Esto no responde a que Heliczer utilizara al Nuevo Testamento como guion, ni tampoco a la sinceridad, franqueza e inmediatez de su obra. A pesar de que estaba "actuando", había algo muy real en su trabajo. La música de Angus MacLise ayudó mucho a sostener este clima. En el corazón de este ritual está el cine, la pequeña imagen en 8mm proyectada sobre una gran pantalla frente a la cual se desarrolla, sobre el escenario, la ceremonia de mirar y bendecir a la imagen.



Arriba: Instalación fílmica de Stan Vanderbeek, 1964-1967.
A la izquierda: Stan Vanderbeek frente a una de sus instalaciones fílmicas.

Hay algo ambiguo e inexplicable en esa bendición de la imagen, en jugar a ser un obispo que observa la pantalla. Más tarde, esa noche, Weegee (famoso por su colección *Naked City*) presentó sus trabajos más recientes, que se proyectaron como parte del ritual, hermosamente destruidos e incorporados a la obra de Heliczer.

Más humano

Gran parte de la noche consistió en hacer tonterías ("actuar") y otras cosas poco relevantes, como suele ocurrir con gran parte de los trabajos de Heliczer. Pero en ese punto es donde reside, en mi opinión, la originalidad y belleza de su obra, aquello en lo que se diferencia esencialmente de todos los demás. Su trabajo no refleja la misma ambición ni el mismo esfuerzo artístico de los demás, no tiene esa pretensión de impresionar, ni de escandalizar, de ser feo, violento o grotesco, búsquedas tan importantes en el arte contemporáneo. Considero al arte de Heliczer más humano, e incluso más hermoso.

Por sobre todas las cosas quiero enfatizar la ambigüedad de su trabajo, su maestría. El arte de Vanderbeek, Smith o Vaccaro es un ataque directo y casi físico a la retina y a los sentidos, un arte que no se calla nada: nos dan todo o nada. No ocultan nada. La velada de Heliczer –y considero más adecuado hablar de velada que de "obra de arte"– fue misteriosa, ambigua, sugestiva e indirecta. Y es en ese punto donde la experiencia cenestésica y la experiencia poética comienzan a relacionarse; para mi gusto, en lo que respecta a mi pensamiento y a mis sensaciones, este tipo de arte, que va más allá de la pura experiencia cenestésica, es mucho más sutil y elevado.

---

2 de diciembre de 1965

El atípico festival de happenings cinematográficos en la Cinematheque continúa. Cuando son malos, son malísimos; cuando son buenos, son casi geniales. La semana pasada, Ken Dewey, Dick Higgins, Ed Emshwiller, Gerd Stern, Ken Jacobs y, en menor medida, Jackie Cassen, Aldo Tambellini, Elaine Summers y Ray Wisniewski extendieron la serie de nuevos descubrimientos visuales.

Ed Emshwiller sigue siendo el artesano y el científico del cine de vanguardia. Puede que su obra *Body Works* no solo sea su mejor trabajo hasta la fecha, sino el primer intento exitoso de hacer ballet cinematográfico. Mientras la mayoría de los demás cineastas que utilizan múltiples proyecciones dejan mucho librado al azar, Emshwiller presentó un trabajo completamente controlado y con una planificación casi científica, cuyos efectos visuales fueron deslumbrantes. Logró engañar a nuestros ojos, a nuestra mirada, jugó con la profundidad de campo, con los planos abiertos y con los primeros planos; ahí mismo, delante nuestro, chasqueó los dedos y transformó al bailarín en un esqueleto, se convirtió en una mano gigante o en dos bailarines a la vez.

La propuesta de Gerd Stern fue menos deslumbrante, pero más atractiva a la mirada. Otra vez nos encontramos con una presentación planificada de múltiples imágenes (cajas de difracción, luces estroboscópicas, proyectores en carrusel, acción en vivo), pero también había espacio para el azar, lo cual hizo que el efecto no fuera tan científicamente abstracto como en la obra de Emshwiller. Stern se siente más atraído por las conglomeraciones suaves y pictóricas, tanto en términos de luz como de color y movimiento. Reconoce la influencia de Marshall McLuhan. La confianza absoluta en McLuhan le permitió a Gerd Stern y a sus colaboradores (Michael Callahan, Brian Peterson y Jud Yalkut) entregarse completamente, sin preocuparse por lo que el cine o el arte deben ser, enfocándose en este mar sensual de color, movimiento y luz que nos envuelve por completo. Nadamos en él casi corporalmente, y se siente como si uno estuviera en el más fantástico de los sueños.

Quiero dejar constancia y admitir que, durante las presentaciones de Dick Higgins, Gerd Stern, Ken Dewey y Ed Emshwiller, experimenté diversos grados de iluminaciones estéticas. Y eso que mis sentidos no son fáciles de complacer; he pasado treinta años de mi vida dedicándome exclusivamente a perfeccionar esos sentidos. Entiendo claramente que hay muchas preguntas que hacerse sobre este Festival, y me las haré luego, cuando termine este evento hasta ahora revolucionario. Las primeras preguntas serán: ¿Qué es el arte?, ¿qué función debe tener el arte?, etc., etc. Pero por el momento deseo seguir siendo un

cronista, aunque mis escritos sean emocionales.

Ken Jacobs, que tiene diez películas sin terminar (dinero, dinero, dinero), es quizás el menos conocido de estos cineastas, aunque es también uno de los realizadores más productivos (creativos), hermosos, influyentes y modernos. Presentó en el Festival una pieza extraña, un romance político representado como una obra teatral de luces y sombras (así como algunos prismas de colores).

La obra de Ken Dewey no era un juego de sombras, pero era sombría desde algún lugar profundo y lejano. Se repetía y superponía, las luces se encendían y apagaban. Cuando se encendían, uno podía ver cuatro o cinco mujeres de pie sobre un escenario blanco, tan blanco como la leche. Eran cinco mujeres con vestidos de novia, en un fondo de leche, como si estuvieran en una vidriera o en una mañana neblinosa, en las calles aún vacías de Williamsburg, Brooklyn. Era una obra triste. Una voz anunciaba y repetía de mil maneras diferentes, con diversas tonalidades, las frases "Yo", "Esa no eres tú", "Soy yo". ("Respeto mucho a un artista tan nervioso como él", expresó David Brooks, que sabe más de Freud y de la psicología que yo.) Las películas se proyectaban contra el techo, en el uso más perfecto del interior de un teatro que yo haya visto. Dewey utilizó las vigas del techo como pantallas, rompiendo la imagen en cuatro o cinco niveles de profundidad. También difractó luz a través de espejos cuidadosamente colocados y angulados en los laterales y en el fondo de la sala. Cuando los haces de luz y fragmentos de imagen impactaban contra los espejos se producía una luz cristalina y pura, hermosa y casi extática, una sensación cuya sonoridad remitía a Mozart; siento como si casi pudiese escribir las notas que la componían.

Pero lo que realmente quiero decir es esto: al hacer de su show un juego de sombras, Ken Jacobs señaló, intencionalmente o no –y él siempre tiene razón–, la dirección en la que avanza la mayoría de los artistas en este Festival, a pesar de que hayan elegido diversos caminos y hayan atravesado numerosas y complicadas rutas laterales: el arte del juego de sombras.

Permítanle a mi delirante cabeza algunas herejías: ¿es posible que el CINE no sea realmente nada nuevo? ¿No es posible que aquel que pensábamos que era NUES-

TRO ARTE, el arte del siglo XX, no sea realmente nuestro? ¿No es posible que los artistas de las luces y sombras de Persia, China e India sean los verdaderos maestros, los auténticos magos del arte de la luz, el movimiento y la imagen? Qué poco sabemos sobre ellos. ¿No estamos, sin embargo, volviendo a ellos, acercándonos más y más, reconociéndolos como creadores de la menos naturalista y más estilizada de las artes narrativas, capaz de producir magia mediante la luz, el movimiento y las imágenes?

Cuando vi los trabajos de Ken Jacobs, Gerd Stern, Don Snyder, Stan Vanderbeek, Jack Smith, Emshwiller, Tambellini o Jackie Cassen, comencé a considerarlos como los nuevos magos del juego de sombras. Sentí que no hay casi nada que un artista de las sombras no pueda lograr. Eliminar la cámara de cine de la mayoría de estos shows podría ser provechoso para la imaginación creativa. Sin dudas que estoy exagerando para demostrar mi punto, pero lo que presenció mi mente aturdida fue el renacimiento de este arte del pasado, del arte de las sombras, que será, en los años venideros, el controvertido contendiente del cine tal como lo conocemos. Será una nueva fuente de inspiración. No quiero decir que va a reemplazar al cine que conocemos, sino que evidenciará que no se trata de la única y más masiva de las artes vinculadas al movimiento, la luz y la imagen. El piso tiembla y el cine que conocíamos está por colapsar, al igual que la pantalla, el proyector y la cámara. De pronto, y sin una explosión de por medio (yo soy la única explosión), la totalidad de ese cine que llamamos underground o de vanguardia se ha desplazado en tiempo y espacio hasta ser incorporado al cine clásico, para disfrute nuestro y de nuestros hijos. El nuevo cine de vanguardia (el juego de luces) ha avanzado diez años, está explorando nuevos territorios, y, si me permiten, quiero contradecir a Marshall McLuhan sobre lo que los artistas están haciendo: sus sueños han ido tanto más lejos que el resto de las actividades humanas que harán falta al menos otros diez años para que la sociedad los alcance, para que se desarrollen herramientas adecuadas que permitan a los artistas transformar esos sueños en realidad.

23 de diciembre de 1965

En mi última columna no tuve tiempo de informar sobre el programa que cerró el Primer Festival de Cine Nuevo en la Cinematheque, pero quiero hacerlo ahora, dado que fue uno de los programas más exitosos del ciclo (se repitió la semana pasada). Cada uno de los artistas, Oldenburg, Rauschenberg y Whitman, presentaron una pieza perfectamente concebida y ejecutada. *Movie House*, de Oldenburg, tuvo lugar en las butacas de la sala, con el público observando desde los pasillos. Un grupo de performers ocupó las butacas para ver una película que consistía de la proyección de pura luz sin celuloide, desde un ángulo bajo que hacía que las sombras de las cabezas del "público" aparecieran en pantalla. Se movían mucho, inquietos, como suele pasar con el público; fumaban sin parar, entraban cargando paquetes, bultos y bolsas de las compras. Un hombre trató de hacer pasar una bicicleta entre las butacas. Había un popurrí bastante colorido de gente de todo tipo. Era puro Oldenburg, una especie de poema a la sala de cine, como suele ocurrir con todos los happenings de Oldenburg: son extractos poéticos de realidades cotidianas muy concretas, ensayos sobre lo familiar construidos desde la distancia de un poeta.

Perfecta claridad

Robert Rauschenberg presentó *Map Room II*, una obra construida sobre el movimiento, la danza y los objetos. Utilizó imágenes, objetos, composiciones y símbolos, que nos remiten a sus trabajos en pintura pero que a la vez son diferentes: sentí, más bien, que estaba viendo su propia autobiografía escenificada, donde todo estaba ejecutado con perfecta precisión y claridad. El trabajo posee esa belleza clásica que uno asocia con Da Vinci.

El espectáculo de Robert Whitman combina acción en vivo con imágenes filmadas. Coloca a sus performers contra las imágenes proyectadas, apelando tanto al humor como a la sorpresa (los performers sobre el escenario aparecen en la película). Como todo buen mago, tenía todos sus trucos a mano; como artista, diría que dejó que esos trucos fallaran, y aprovechó esas imperfecciones como una cualidad formal. Aún así, la pieza de Whitman se siente, a menudo, más un despliegue de virtuosismo que otra cosa; quizás sea la más aceitada de todas sus obras que vi, y con eso

quiero decir que es menos ambigua, más unidimensional. Pero también es hermosa y novedosa en términos de las experiencias que combinan cine y teatro. Solo Emshwiller lo iguala en el uso de un cine que busca producir sorpresa en base a la planificación y la eficacia. Esta es también, quizás, la mayor debilidad de ambos artistas, esta búsqueda del efecto sorpresa, dado que una vez que desaparece, todo lo demás se esfuma.

No puedo decir lo mismo del espectáculo de Rauschenberg, y en particular de una de sus imágenes, que probablemente sea la imagen (o momento) más memorable de este o incluso cualquier otro festival. Su caminata con un "bastón de neón" a través del escenario combina maravillosamente belleza formal y riqueza de sentido. Es una imagen imposible de borrar de la memoria. Con esa caminata, con esa representación, Rauschenberg creó una de las metáforas visuales más ricas que yo recuerde en mi historial de espectador de cine y teatro. El significado de esa metáfora es múltiple, y seguramente signifique algo diferente para cada uno de nosotros, pero nadie es indiferente a ella.

---

3 de febrero de 1966

Hace un tiempo ya que un visitante inglés de nombre John Jones ha estado espiando a los artistas norteamericanos. Ha estudiado las galerías de arte, ha visto películas underground, ha conocido a los mismísimos artistas. Incluso convenció a Claes Oldenburg de participar en una película que se llama *Claes Oldenburg Hangs a Picture* [Claes Oldenburg cuelga un cuadro]. Como muchos pintores, escultores e incluso dramaturgos (LeRoi Jones, por ejemplo) han montado estudios con luces y cámaras, listos para pasarse al cine, me interesó saber qué pasa por sus cabezas. Aquí van algunas notas que recibí de Claes Oldenburg sobre ...*Hangs a Picture*.

"Esta película es un intento de traducir mi uso estético del happening al cine. Mis happenings suelen ocuparse más de los objetos que producen que de los acontecimientos. De hecho, la veneración del objeto es el modo en que yo entiendo al happening. Prescindo del tiempo para que podamos apreciar más claramente cada objeto. Esto se logra

a través de la repetición, del uso de la cámara lenta y de la construcción de una gran quietud, que abarca al espectador. El único efecto que no he logrado a la perfección en mis happenings es el primer plano, ya que es una técnica extremadamente sugestiva. En Chicago, durante el happening *Gayety*, coloqué un proyector opaco contra la pantalla para lograr primeros planos gigantes de objetos en movimiento, que luego proyecté sobre una pantalla sobre los espectadores. Era una especie de película concreta. La película me permitió trabajar con primeros planos íntimos, y esa es la sustancia más importante que el cine me provee."

Punto de vista giratorio

"En esta película, el cine también me permitió tener un punto de vista giratorio. El punto de vista de esta película, *Claes Oldenburg Hangs a Picture*, busca ser totalmente libre, sin tener que dar explicaciones sobre nada. Por supuesto que el cine permite controlar fácilmente la temporalidad, y uno logra una mayor concentración a través de la oscuridad en la que se encuentra la sala. Me asombra que en el cine lleve tanto tiempo documentar (o más bien revelar) una cosa sencilla. Un happening de veinte minutos requiere de un año de exploración, y con esto no me refiero al acto de filmar sino al nivel de detalle que uno busca ver en el resultado. Los efectos posible de un happening nunca se aprovechan, y lo mismo pasa en la vida cotidiana; apenas permanece en la memoria una impresión difusa. Me gustaría poder crear un recuerdo absolutamente nítido de un objeto sencillo desde todos los puntos de vista, desde todas las dimensiones posibles de la imaginación.

"Como se puede ver, el tema de esta película, el acto de colgar un cuadro, es mucho más complejo de lo que John o yo imaginamos. Tal vez al ver la película sientan que hay un gran potencial que aún no ha sido filmado. Puedo asegurar que sentí una fatiga épica cada vez que me detuve en las orillas del suelo, repitiendo esa caminata eterna hacia la pared con mi martillo de Hércules en la mano. Incluso diría que solo el acto de martillar un clavo o de girar la perilla de una puerta ya hubiera sido suficiente como para hacer una película de veinte minutos."

Sin película

"El sonido en la película proviene de la amplificación del ruido que emite

el proyector, en un intento de evidenciar la proyección de la película y de ofrecer una revelación más cercana al documental, de modo similar a como trabajé en *Movie House.* En esa presentación quitamos la película del proyector para poder concentrarnos mejor en los detalles de la proyección y del público."

Como verán, hay gente nueva que tiene un entusiasmo nuevo por el cine. En lo que respecta a otros, recomiendo que intenten ver las actuales producciones de Andy Warhol. Luego de viajar a través de toda la historia del cine, de revisitar el período mudo (*Sleep*, *Eat*, *Blowjob*), el período sonoro inicial (*Harlot*, *Juanita De Castro*) y de producir algunos de los mejores ejemplos de *cinéma vérité* de este país (*The Poor Little Rich Girl*, *Screen Test*, *My Hustler*), Warhol ha ingresado en tierra de nadie. Sus dos últimos trabajos, *Paul Swan* y *Edith Sedgwick* (que usa proyecciones a dos pantallas), son a mi criterio de lo mejor que produjo el nuevo cine que yo haya visto, aquí o en cualquier parte. Ambas películas son, básicamente, retratos. Puede que Warhol sea el mejor retratista vivo. El retrato de Edith Sedgwick proyecta cuatro caras de ella en simultáneo, con cuatro bandas sonoras distintas; combina retroproyección con material en video y en fílmico. No forma parte del mejor cine de este momento, sino que probablemente marque uno de los clímax del trabajo creativo de Warhol.

También Stan Brakhage ha estado realizando retratos cinematográficos (en 8mm) desde hace algún tiempo. Lo que Warhol y Brakhage tienen en común (además de ser grandes artistas) es el impresionante volumen de trabajo que producen sin perder calidad. Este nuevo formato, el retrato en el cine, los ha inspirado últimamente a producir una serie impresionante de documentos irremplazables de nuestro tiempo. ¡Hay entusiasmo en el aire! Mientras tanto, los periódicos franceses se llenan de titulares que anuncian la crisis en el cine.

SUGERENCIAS: recomiendo ver la serie de películas animadas que se proyecta en el Museo de Arte Moderno esta semana y la próxima; *Claes Oldenburg Hangs a Picture* este sábado y domingo en horario de matiné en la Cinematheque; otra película imperdible es *Quixote*, de Bruce Baillie, su trabajo más hermoso hasta la fecha, este viernes y sábado en la Cinematheque. Compren la edición inglesa de *Cahiers du cinéma.*

Afiche de *Caterpillar Changes*, evento en la Film-Makers' Cinematheque. Diseñado por Barbara Rubin y amigos, Nueva York, 1966.

17 de febrero de 1966

Hace algunos meses, al escribir sobre el Psychedelic Theatre, dije, o pensé, que lo que los consumidores de drogas buscaban para lograr expandir su conciencia es en realidad un ojo expandido, una capacidad aumentada de percepción.

Desde entonces, tuve más oportunidades de reflexionar sobre este tema. Un día, luego de ver algunas películas de Stan Brakhage, una joven dramaturga de vanguardia salió de la sala farfullando que "estas películas no amplían la conciencia de las personas; solo apelan a su mirada". Es la típica reacción de alguien acostumbrado a pensar y ver todo en términos literales, no visuales; de alguien que confunde al cine con la literatura. "¿Quieres decir", le pregunté, "que tu visión y tus ojos no tienen nada que ver tu conciencia? ¿Existe una conciencia aislada de la visión? ¿Y qué me dices de la música? ¿Apela la música solo a los oídos? ¿Está tu conciencia relacionada a tus oídos?". ¿Qué es la conciencia en realidad, qué significa esa gran palabra? Cada uno de nuestros sentidos es una ventana al mundo y a nosotros mismos. Esta liberación del ojo puede lograrse a través de las drogas, o educando la mente; en esto se basa el trabajo de Gerald Oster. Mucho se está investigando últimamente sobre este tema tan descuidado.

El otro día William Vehr presentó su nuevo film, *Brothel*. Algo de la película me perturbó. Me pareció tan rica en texturas y colores que tuve que abandonar la sala. Luego regresé y la seguí mirando. Le comenté mi experiencia a Bill Vehr. "Hace un año que estoy estudiando el arte de la India", me explicó. "Encontré allí una conexión espiritual con lo que quiero hacer. Concibo mis películas y las hago como si fueran tapices, creo que pueden ser consideradas tapices orientales. Mi película es un ornamento que se desarrolla en el tiempo, un tapiz cinematográfico que entreteje cuerpos, primeros planos de materiales diversos, cortinas, vestimentas y manchas de color, todos unidos por el movimiento continuo de la cámara. Nunca permanezco demasiado tiempo en un detalle o en un rostro. Una cara o una figura nunca se convierten en personajes, en personas; la cámara flota, entra y sale, sube por un zapato o una

pierna, una mano, a través de una mirada, se fija en un brazalete... Es un tapiz que no tiene comienzo ni final, podría continuar así por siempre. ¿Acaso no es legítimo hacer algo así en el terreno del arte?" "Es totalmente legítimo", reconocí. "Dios no marcó a fuego en los cielos que el cine o cualquier otro arte deba ser esto o aquello. Solo la historia pasada es finita, el futuro no lo es."

¿Cómo observamos un tapiz?, me pregunté más tarde. ¿Buscamos encontrar más de lo mismo o reposamos la mirada, centrándola en diferentes tipos de diseños o colores? Nuestros ojos imprimen un ritmo, una espacialidad, potenciada por el hecho de que la naturaleza nos dio el parpadeo. Este film ocurre delante de nuestros ojos, todo el tiempo. Brakhage le dijo a su público, al presentar *The Art of Vision* (que por cierto dura cuatro horas), que estaban en todo su derecho de abandonar la proyección –como él mismo hizo– y regresar cuando quisieran. La película funciona incluso si se proyecta –como él mismo lo hizo– en nuestra casa, por la noche, mientras uno se dedica a hacer otras cosas en simultáneo. Es lo mismo que sucede cuando uno observa un tapiz, luego mira a alguien en la habitación, o mira por la ventana y vuelve a mirar al tapiz. ¿Somos capaces de apreciar al cine de ese modo? Pareciera que sí.

Estamos rogando descubrir cosas así. Todos estos son aspectos nuevos del cine. Es perfectamente legítimo, en tanto experiencia estética (o simplemente como experiencia) y en tanto cine, organizar proyecciones en espacios abiertos de los cuales se puede entrar y salir; donde las películas, sean de Bill Vehr, de Andy Warhol o de cualquiera, se proyecten continuamente. No podemos medir, juzgar ni evaluar las creaciones cinematográficas según las condiciones y tradiciones preestablecidas de visualización en una sala de cine.

Cuando el colectivo USCO[9] presentó su trabajo hace un tiempo en la Cinematheque, hizo un énfasis particular en su anonimato. "En un mundo de operaciones simultáneas, no hace falta ser el primero para estar en la cima", decía una nota en el programa. Esta es otra idea que anda dando vueltas re-

9. USCO (abreviación de "Company of Us", o Compañía Nuestra) fue un colectivo artístico multimedia creado en los sesenta por Gerd Stern y Michael Callahan bajo la influencia de las teorías mediáticas de Marshall McLuhan. [N. del E.]

cientemente. No debería sorprendernos que haya revistas literarias universitarias que no impriman el nombre de los autores junto a los poemas. Andy Warhol no firma ni titula sus películas. La idea de que no hay arte, que todo es oficio, y que todo arte es burgués (según Fluxus) se ha vuelto más y más preponderante con la expansión de las drogas psicodélicas y la divulgación de las filosofías orientales. Lo que hacemos existía antes que nosotros; lo hemos visto en nuestros sueños o en vidas pasadas; es posible intercambiar identidades. Nada es nuevo, todo se suma a lo que ya existe. Todo es una ilusión. No hay comienzo ni final, no hay arriba ni abajo.

Sin embargo, incluso si reemplazamos la palabra "arte" por la palabra "oficio" volvemos al mismo lugar: el mejor artesano es el hombre más reconocido, el más buscado. No importa si lo que fabrica es una pintura, un utensilio cotidiano, una vasija, una caja Brillo o una silla. Del mismo modo, todo artesano pierde en cierto punto la noción de cómo lo hace, simplemente lo hace. Lo positivo es que, una vez que se pierda el nombre del artista, una vez que las obras de arte empiecen a volar como artesanías no adheridas a un nombre, estaremos obligados, gradualmente, a adquirir un saber más verdadero sobre cuál es la artesanía buena (o el arte bueno). Tendremos que decidir por nosotros mismos, no existirá ya la mística de un nombre o un prestigio asociado al artefacto que nos guíe. En otras palabras, no habrá más esnobismo. Es esperable, por lo tanto, un incremento en el nivel general del gusto y de la capacidad de apreciar la belleza.

---

26 de mayo de 1966

De pronto, aparecieron shows multimediáticos por toda la ciudad. En el Dom se presentaron Jackie Cassen y USCO; en el Cheetah; Robert Whitman en el Martinique Theatre; USCO en el Riverside Museum; Kosugi en la Cinematheque. Ha habido artistas trabajando con múltiples proyecciones y efectos sonoros y visuales durante los últimos diez años –USCO realizó su primera performance en San Francisco en 1959–, pero hasta ahora se presentaban en salas semiprivadas y destinadas al cine experimental. Esto cambió con el sondeo de cine

PRESS
FOR IMMEDIATE RELEASE

The Underground will present a festival of movies, slides, film loops, jazz, rock, et al. The artists, led by Barbara Rubin, plan to topple the current concept of theatre and movie house by placing the musicians in the middle of five screens (one on the floor!) and seating the audience on large palettes instead of the conventional rows of seats. Featured are top jazz saxophonist Gato Barbieri and his quintet and the exciting new rock sound The Free Spirits, plus films by leading underground movie-makers, among them Andy Warhol (responsible for "The Chelsea Girls"), Jack Smith, Ed Emshwiller, Jonas Mekas, and Miss Rubin.

It's all part of the radical new programs being presented at the Film-Makers' Cinematheque, 125 W. 41, under the title "Catepillar Changes". There will be shows nightly at 8 p.m. from Saturday, Feb. 18th, thru March 2nd. Tickets, priced at $2, will go on sale each evening one hour before the performance.

On Saturday, Feb. 25th, there will be a special matinee (the "kiddie" show), from 2 to 6 p.m., for which admission will be free. (Attendance is limited to 200.)

For further information, call 564-3818 after 3 p.m.

TO THE PRESS
ON FEB. 18th to MARCH 2nd at the CINEMATHEQUE 125 west 41st STREET
FROM 8PM ON WE ARE HAVING NEW YORK'S FIRST UNITED ACIDHEADSPEED RELIEF
FUN BALL & GLITTER PARADE. IN THE DENTAL DESTRUCTION OF THE CHAIRS
A MASS MENTAL CONCENTRATION AGAINST FURNITURE INSTIGATED BY THEIR
PRESENCE BY ANGUS MACLISE & THE VELVET UNDERGROUND WITH THE CONTRIBUTIONS
OF THEIR MOVIES, SLIDES, LOOPS, PROJECTORS, & MADNESS OF HARRY SMITH
ANDY WARHOL RAY WISNIEWSKI JONAS MEKAS TED GEHRKE STEWART REED GORDON
BALL LOUIS BRIGANTE KEN JACOBS FRED WELLINGTON MATT HOFFMAN DICK PRESTON
JOHN CAVANAUGH JACK SMITH PIERO HELICZER SUSANNAH CAMPBELL BOBBY NEUWIRTH
DAVID [illegible] AMY TAUBIN RICHARD FORMAN GERARD MALANGA STORM DE HIRSCH
[illegible] ANDY NOREN SHIRLEY CLARKE JUD YALKUT PENNEBAKER DAVID HOFF DON
SNYDER JERRY JOFFEN MARIE MENKEN JIM MULLINS ED EMSHWILLER STAN VANDERBEEK
[illegible] ROBERT BREER JERRY HYLER WILLARD MAAS DAVID BROOKS BARBARA
RUBIN PLUS IN PERSON THE MUSIC OF GATO BARBIERI QUINTET & THE FREE SPIRITS
& JUST ABOUT ANYONE ELSE YOU CAN THINK OF FOR 12 DAYS IN THE MASS LOVE
CONTEST "[illegible]", WE EXTEND AN INVITATION TO YOU GLADLY THOUGH I
SINCE OUR LAST MEETING AT THE EVENING OF NAM JUNE PAIK & CHARLOTTE
MOORMAN WE WILL HAVE TO MAINTAIN BETTER THE er THE ER OF THE BUILDING
& THE FIRE & THE LICENSE DEPARTMENTS SUGGESTIONS THOUGH AGAIN WE CAN
NOT GUARANTEE WE WILL COMPLETE THIS SHOW EITHER. & PLEASE BRING YOUR
WIFE GIRLFRIEND CHILDREN FRIENDS & ALL TO OUR MATINEE PERFORMANCE ON
FEB. 25 th STARTING AT 2 pm love & kisses ALL OF US

Barbara Rubin anuncia el evento *Expanded Cinema/Mixed Media Caterpillar Changes*, realizado en la Film-Makers' Cinematheque, Nueva York, 1966.

expandido que organizó la Cinematheque el pasado otoño. Cuando empecé a planificar ese evento, mi idea era sacar a estos artistas, cuyo trabajo venía siguiendo por mi cuenta desde hacía años, de la oscuridad; lanzarlos a plena luz del día y ver cómo se sostenían allí. Sentí que si no se exponían iban a empezar a perder la perspectiva sobre su trabajo. Y así se abrió la caja de Pandora.

La serie de performances Plastic Inevitables, que contaron con la Velvet Underground, Warhol y compañía, se presentaron en el Dom durante el mes de abril, y resultaron ser la plataforma de exploración más violenta, ruidosa y dinámica para el nuevo arte. La fuerza de Plastic Inevitables, y lo que las diferencia de otros grupos o espectáculos "intermedia", es que están teñidas de ego. Warhol, ese cristal pasivo y ambiguo, ha reunido en torno de sí a los artistas y personalidades más egocéntricos del momento. Cada integrante del auditorio –cantantes, iluminadores, operadores de luces estroboscópicas, bailarines– grita sin cesar, chilla de dolor por su propia personalidad lacerante; casi podríamos decir que gritan de desesperación. Sea como sea, es la última frontera del ego, antes de que se quiebre en pedazos o pase al otro lado. A pesar de que hay otros shows intermediáticos, Plastic Inevitables encarna la expresión más dramática de la generación contemporánea: es el lugar donde sus necesidades y desesperaciones se parten dramáticamente a la mitad.

En el extremo casi opuesto está el espectáculo de USCO, en el Riverside Museum. Es la suma de todos sus trabajos hasta el momento, y sugiero a los lectores no perdérselo. La presentación en el Riverside Museum, al igual que la que organizaron en la Cinematheque y la que actualmente presentan en Long Island, es una búsqueda de la experiencia religiosa y mística. Mientras que en el show Plastic Inevitables el deseo por la experiencia mística es inconsciente, USCO persigue esto de un modo consciente. Han llegado a cierto punto donde encontraron algo, han alcanzado cierta paz y entendimiento, y ahora han empezado a meditar.

Sin embargo, a menudo siento que el ánimo místico y meditativo de muchos de los amigos que me encuentro en los círculos psicodélicos no es el comienzo de una nueva era o una nueva conciencia cósmica, sino que es la paz que viene con

el ocaso de la Era de Piscis, de la edad cristiana. Es una meditación crepuscular. En las performances Plastic Inevitables, tanto la pista de baile como el escenario se cargan de esa electricidad característica que viene antes del corte dramático, antes del ocaso. Hay un gran vacío del cual emanan cosas horribles antes del crepúsculo. Si el espectáculo de USCO me hace sentir que me rodea la tradición, el pasado y los restos de las religiones orientales, el show Plastic Inevitables es puro aquí, ahora y futuro.

Luego de que Plastic Inevitables se fuera a California, el Dom fue tomado por mujeres. A pesar de que USCO está involucrado, son Jackie Cassen y su equipo quienes prácticamente manejan el lugar. El espectáculo está a mitad de camino entre USCO y Plastic Inevitables. Los performers nos muestran un gran ego como también un toque de perversión, pero a la vez hay una tendencia mística sobre la pista y en los visuales, ese tipo de abstracción de colores y juego de patrones que a esta altura se define como "psicodélico". A pesar de que hay movimientos frenéticos y juegos de luces y colores, el espectáculo es más bien pacífico, decorativo y femenino.

El uso más curioso de lo intermediático se encuentra en el Cheetah. Mientras que los shows del Dom y de USCO son restrictivos, o se han vuelto exclusivos para un público cercano, el Cheetah está diseñado con el público masivo en mente. Se intentó ir más allá de lo personal, más allá del ego, de llegar a lo impersonal, abstracto y universal. Los patrones de color difusos, la inmensidad del lugar y los brillantes reflectores de aluminio producen una sensación impersonal y metálica, en directa oposición a la carga sexual y emocional de los shows de USCO. Diría que el espectáculo en el Cheetah nos hace sentir como si estuviéramos AFUERA, más allá de USCO y Warhol, en esas regiones en las que uno abandona tanto las preocupaciones místicas como el ego; donde uno desaparece y se convierte en nada, puro cuerpo vacío, moviéndose de aquí para allá en la pista de baile al ritmo de los extraordinarios Chambers Brothers, en la luz grisácea del atardecer.

A menudo, al participar de estos shows, me he preguntado: ¿qué función tienen todas estas luces? ¿Cuál es el verdadero sentido de las luces estroboscópicas? ¿De dónde viene todo esto y hacia dónde va? ¿Conoce alguno de los artis-

tas la importancia de los colores y las luces, tanto para curar como para producir daño; entienden su efecto, el poder que tienen? Noté cómo, muchas veces, el aumento súbito de color y luz me electrifica, mis nervios se tensan como si me hubiesen clavado un puñal muy profundo; otras veces, la paz me rodea y se apodera de mí. Lo mismo me ocurre con los nuevos sonidos.

De algún modo de eso se trata todo esto: hemos superado la primera instancia experimental, que era de carácter privado. Ahora estamos lanzados a la apertura, con la misión de descifrar qué es lo que nos produce. Pronto las personas descubrirán cuál es la esencia de la luz, la naturaleza del color, la verdad sobre el movimiento. La caja de Pandora de luces, colores y movimientos se ha abierto porque el tiempo es propicio para ello. Hay momentos, tanto en el Dom como en el Riverside Museum, en los que siento que soy testigo del nacimiento de nuevas religiones, que me encuentro en entornos místicos en los que se están descubriendo y explorando nuevas ceremonias, melodías, movimientos corporales y simbolismos ocultos en luces y colores. La gente que asiste a espectáculos está unida por una especie de vínculo religioso. Algo está sucediendo, y está ocurriendo velozmente; está relacionado a la luz, está estrechamente ligado a la luz, y todo el mundo lo presiente y lo espera, casi desesperadamente.

---

16 de junio de 1966

Hace algunas semanas me hice una pregunta: "¿Cuál es la función de la luz estroboscópica?". Vengo pensando en ello hace algún tiempo, al igual que bastante gente que conozco. La semana pasada, hablando con Steve Durkee, responsable de gran parte del show de USCO, surgieron algunas nuevas ideas sobre el tema.

MEKAS

Seguimos haciéndonos la misma pregunta: "¿Cuál es la función de la luz estroboscópica?". Y lo hacemos porque, en algún sentido, este tipo de luz dramatiza la relación entre medios diferentes, los shows lumínicos. Uno podría decir que hasta dramatiza a la luz misma.

DURKEE

La luz estroboscópica es un viaje digital. En otras palabras, lo que hace es encenderse por completo y apagarse por completo. No se puede lograr ese efecto con una luz incandescente, solo puede conseguirse con gas. Se enciende y se apaga, se enciende y se apaga. Crea una discontinuidad que se asemeja a un parpadeo. Es real, eso es indiscutible; pero sabemos muy poco en cuanto a lo que produce.

MEKAS

Dado que no hay nada en ella más que luz blanca, representa, para mucha gente, la instancia de la muerte, o de la nada.

DURKEE

¿La muerte? Sí. La verdad es que vivimos en un mundo de magos. Lo que los humanos han aprendido es a acceder al quinto elemento, al éter; han alcanzado esta fuente maravillosa de energía, y la aprovechan para su propio beneficio. Esto se manifiesta en el uso de la electricidad. No pienso que sea algo negativo o positivo, es simplemente una energía que nos rodea. Hay mucha gente que se desmotiva por nuestro uso de las luces estroboscópicas. Muchos piensan que es una especie de DMT, una cosa metálica, dura y sintética. Pero creo que es solo cuestión de aclimatarse. Quizás de aquí a cincuenta años todo el mundo viva con luces estroboscópicas. Es difícil poder predecir estas cosas. Pero esa sensación de muerte tiene mucho que ver, ese encenderse y apagarse. De hecho, casi todas las luces eléctricas se encienden y apagan sesenta veces por segundo, así funciona la alternancia cíclica. Pero la incandescencia se produce porque el filamento en la bombilla de luz conserva la luz para que uno no sienta la dureza de ese encendido y apagado. ¿Qué piensas tú de las luces estroboscópicas?

MEKAS

Todavía lo estoy pensando.

DURKEE

¿Te gustan?

MEKAS

No me molestan. Conocí a mucha gente que dice haber aprendido mucho de los espectáculos intermediáticos. Y aun así la luz estroboscópica les molesta. Algunos creen incluso que hay algo maligno en ella. ¿Cómo puede ser maligna la luz? Cuando hablamos de luz solemos pensar en el sol, y el sol es cálido. La luz estroboscópica es fría. Sin embargo siempre está presente, en cualquier presentación intermediática a la que voy la veo de algún modo u otro. A veces responde a motivos rítmicos, a veces se busca producir una sensación de movimiento. Quizás es algo que vincula al cine con alguna otra cosa.

DURKEE

El mejor uso que vi de la luz estroboscópica fue en el Festival Trips, en el Dom, donde estaban colgadas de alambres y alrededor de algo parecido a cortinas de baño. La gente pasaba al interior y bailaba debajo de las luces, se podían ver escenas increíbles allí dentro. Entonces empecé a pensar que realmente eran duchas, duchas eléctricas. Uno entra, atraviesa la experiencia y sale.

MEKAS

En la pista de baile, bajo las luces estroboscópicas, uno siente que pierde la conciencia sobre el ritmo musical, empieza a seguir en cambio el ritmo de la luz; no puede ni escuchar el sonido, pierde la noción sonora...

DURKEE

... o la noción de quién es, porque todo lo que uno ve son fragmentos de uno mismo. Es realmente como estar en una película.

MEKAS

Uno se convierte en una partícula, en el grano de la película. Tal vez sea eso. La luz estroboscópica nos corta, nos convierte en fotogramas a razón de ocho cuadros por segundo, o la que sea que es la frecuencia a la que la luz se enciende y apaga...

DURKEE

... es como si las películas se volvieran realidad...

MEKAS

Solo que ahora empieza a surgir una cierta claridad sobre de qué se trata el cine. O, quizás, sea cuestión de estar completamente confundido. Hace ochenta años que solo escuchamos y vemos cine, cine, cine, pero no tenemos ni idea de por qué llegó a existir, a partir de qué necesidad humana o cósmica, por qué llegó a fines de la Edad Pisciana. ¿Qué significa que nos transformemos en fotogramas sueltos?

DURKEE

Es difícil entender el sentido, pero definitivamente parece que eso es lo que está sucediendo.

MEKAS

¿Es una forma de espiritualidad? ¿Se están disolviendo todos los puntos de mayor resistencia, tanto de la materia como de la mente para que toda realidad que parece sólida como una roca comience a atomizarse? Sabes, comenzamos con una pantalla y planos largos de una sola toma; luego empezamos a sobreimprimir las imágenes; llegamos a hacer sobreimpresiones triples, luego usamos dos, tres, ocho pantallas; utilizamos fotogramas individuales, las sobreimpresiones se volvieron más atomizadas, se volvieron espirituales gracias al uso de pantallas de seda, velos de colores y bandas sonoras. Ahora abandonamos la pantalla, la película y volvimos a nosotros mismos; con la luz estroboscópica nos convertimos en fotogramas, como si fuera parte de un gesto simbólico o mágico, un ritual. ¿Es parte de un deseo de alcanzar otras dimensiones? ¿De ir más allá de nuestra piel? ¿O es más bien lo contrario?

DURKEE

Y aun así, hay gente a la que las luces estroboscópicas le arruinan la experiencia.

MEKAS

Pero es posible que se deba al miedo a algo nuevo. Estamos entrando en una era más espiritual y hay un temor a perder la vieja maleta donde conservamos toda la basura del pasado. Es el miedo a la muerte de lo viejo. Dicen que la luz es maligna, tal es el temor que le tienen. Pero la luz no debería

darnos miedo si uno está abierto a ella. Produce temor solo si uno se resiste a ella. Para mí el mal, tanto en el arte como en la vida, es solo aquello que nos deja rotando en el mismo lugar, como un disco que se queda atascado en una misma pista. En los espectáculos intermediáticos, la luz estroboscópica nos abre. En cualquier caso, no veo cómo podría hacernos retroceder, aunque sea un solo día. Creo que nuestro entendimiento y conocimiento sobre cómo funciona está empezando a expandirse, y eso se refleja en el hecho de que estemos hablando de ella, pensándola, reaccionando a ella... y no solo tú o yo, sino todo el mundo. Eso significa que vamos a encontrar su sentido, eso es todo. Ayuda que nos podamos ver de un modo novedoso. Como ocurre en *Eat*, de Andy Warhol, donde vemos a un hombre comer un hongo durante cuarenta y cinco minutos: estamos comenzando a vernos a nosotros mismos con una nueva perspectiva, o quizás sin ningún tipo de perspectiva, desde la simultaneidad de las distancias. Es como si nos viéramos al mismo tiempo desde adentro y desde afuera, desde el exterior de nuestro cuerpo. Estamos aprendiendo todo nuevamente, desde el comienzo. O algo así. Sea como sea, es apasionante. Es como ir a primer grado.

---

23 de junio de 1966

El pasado jueves vi *Moon-Dial*, la obra que la coreógrafa y bailarina Beverly Schmidt presentó en el Bridge Theatre.

Por momentos es una performance hermosa y sobrecogedora. Pero ese no es el motivo por el cual decidí escribir en esta ocasión, se trata de otra cosa. A mitad de la performance, durante uno de sus tramos cúlmines, giré la cabeza por un instante y miré hacia el sector de las diapositivas. Los proyectores estaban ubicados detrás del público. Vi que ocurría algo increíble, casi fantástico: vi a los dos Tambellinis inmersos en una danza propia, profunda, sosteniendo los proyectores de diapositivas en sus manos, agitándose, temblando, inconscientes de sí mismos. Cuando observé sus rostros, noté en ellos cambios igual de fantásticos, parecía como si todo lo que ocurría en el escenario estuviera directa y físicamente conectado a la punta de sus dedos, a sus movimientos faciales, a su propia carne. Sentí aún más profundo, que viajaba a través de sus cuerpos

hasta llegar a sus almas: cada temblor de la luz, cada movimiento que ocurría en el escenario resultaba directamente de esta increíble dinámica de acción-reacción. Recordé cómo, apenas la semana pasada, en la Universidad de las Artes de Filadelfia, Sol Mednick expresó que una de las cosas que el cine nunca tendrá es esa sensación táctil, esa energía que brota cuando un pintor o un escultor aplica su pincel o cuchillo a los materiales. Esa interacción táctil genera una relación directa y le permite transmitir completamente sobre el lienzo o la madera su temperamento y sus sentimientos, usando un pincel o un cincel.

También recuerdo que Stan Brakhage contó (creo que en *Metáforas sobre la visión*) cómo, en sus primeros años, se pasaba varias horas por día paseando por su habitación con una cámara vacía; y recordé a todos aquellos que vienen a la Cinematheque y observan con admiración a John Cavanaugh, que realiza sus extrañas performances en el lobby, usando una cámara vacía. David Brooks hacía eso, y Jerry Jofen, y Ron Rice. Vi a Barbara Rubin pasarse una noche entera filmando con una cámara vacía, y pensé en las maravillosas performances con múltiples proyecciones de Ray Wisniewski.

Todo ese horror

Este es otro aspecto en el que el nuevo cine difiere del cine tradicional: en esa relación directa entre el artista, sus herramientas y sus materiales. Ya he dicho previamente que la cámara se ha convertido en una extensión de los dedos del artista y el lente en su tercer ojo. Recuerdo que, luego de filmar *The Brig*, caminé durante semanas tratando de salirme del trance en el que quedé sumido luego del rodaje. Yo mismo absorbí todo ese horror. Judith Malina pensó –o quizás fue Miss Hecht quien lo dijo– que yo no estaba filmando sino interpretando una de las danzas más extrañas que jamás había visto.

El punto esencial al que quiero llegar es que no se trata de una actividad unilateral, sino de una interacción. Los movimientos de la cámara son reflejo del movimiento corporal, que a su vez son reflejo de los movimientos emocionales y del pensamiento; los cuales, a su vez, son producto de aquello que ingresó por el ojo. Podemos establecer un círculo entre el ojo del artista y el ojo de la cámara.

Nada de todo esto es nuevo en el mundo de las artes. Lo que digo es que es novedoso de un modo diferente. Uno puede imaginar a D.W. Griffith de pie al lado de su cámara durante una toma, y, mientras la película corre, reproduciendo con su cara, su cuerpo y sus manos todo lo que está ocurriendo delante de cámara, convirtiéndose en una especie de cable eléctrico conectado a la cámara. Aunque nunca la toque, está ahí, materializado, distante, transpuesto. Es lo que podríamos llamar un distanciamiento épico, en comparación con un modo de creación más personal, que implica un contacto directo. Ambas modalidades son eternas.

Por primera vez

No, no es algo nuevo. Pero por primera vez lo vemos ocurrir en el cine de un modo tan intenso. Siempre hubo una relación personal, pero había una frecuencia y una intensidad diferentes. Las proyecciones intermediáticas permitieron esta apertura. Lo que ocurre es que algunos trabajos de Harry Smith, Jerry Jofen, Robert Whitman, Barbara Rubin o Andy Warhol no pueden enviarse por correo ni reproducirse a partir de una lata de película. Sus proyecciones se han convertido en extensiones de su trabajo creativo, la película enlatada no es realmente la cosa en sí misma.

Esta primavera, me escribieron desde el Festival de Cannes para que sugiriera nuevas películas norteamericanas para presentar en la sección de los críticos. Me preguntaron si podía enviarles algunas películas. No, les escribí, están pensando de forma equivocada: están pensando que todo lo bueno y nuevo y apasionante puede envolverse, enlatarse y enviarse para que ustedes puedan "previsualizarlo". Esos días se acabaron. Algunos de nosotros estamos organizando "veladas cinematográficas", no "películas", y deben trasladar a Cannes no solo la "película" sino al realizador, a los equipos necesarios para la proyección y, seguramente, a los técnicos. Les sugerí algunos programas que podían llevar para agitar el festival. Mis sugerencias fueron, por supuesto, desestimadas, y Cannes volvió a tener otro de sus "peores" años.

Eso es lo que está ocurriendo.

Eso es lo que pensé ese segundo previo a darle la espalda a los Tambellinis y volver a mirar hacia el escenario, donde Barbara Schmidt se movía, rodeada por una red de luz.

TEXTOS SOBRE KEN JACOBS

25 de junio de 1985

Querido Ken:

No creo que encuentre el momento de sentarme, relajarme y tomarme el tiempo apropiado para escribir sobre tu último show en el Whitney (*Making Light of History: The Philippines Adventure*). Me veo forzado a descartar esa posibilidad. Hasta que el Courthouse esté terminado y funcionando como nueva sede del Anthology, no dispondré de ese tiempo. Sueño con ese lujo, tener tiempo de sobra...

En cambio, decidí dejarte algunas notas escenográficas. Para empezar, siento que tu trabajo actual es intransigente y puro –me refiero a que es cine puro, aunque probablemente todo sea puro, ya que el cine mismo es puro en cualquiera de sus formas–, que la actividad visual y cinética que creas con un mínimo absoluto de materiales es verdadera y absolutamente increíble, ahora que lo pienso. Vi algo que jamás había visto antes. La intensidad de la experiencia que atravesé todavía resuena en mí. Igual que aquella vez en la que vi *Tom, Tom* por primera vez.

Es un río de imágenes, o quizás un océano, aparente e irracionalmente controlado, imágenes que rodaban y rodaban, cambiaban de rumbo, crecían en intensidad, se hinchaban, se hinchaban... pensar que lo lograste tan solo mediante la manipulación de dos fotogramas ligeramente diferentes. Has prevalecido, has persistido, has sido arrastrado hacia/por/a través de búsquedas interminables, recorriste senderos y senderos, versiones, fragmentos... con este trabajo has llegado al corte perfecto, a un diamante. En esta etapa de tu arte, siempre pionero y extático –otra vez–, no importa qué tan solitario, incomprendido y poco apreciado te hayas sentido, ¿eh? ¿Qué se siente ser un pionero por segunda y tercera vez? Sobre todo en estos días (¡años!) de mercaderías cinematográficas tristes, de intercambios comerciales, subvenciones y fundaciones y películas producidas con donaciones nacionales y modas, vulgaridad, cosas en boga, cosas pedestres... ahora que nuestras pantallas "independientes" y "mediáticas" están llenas de miseria cinematográfica...

Tu trabajo es un festín que incluso ahora, luego de varios días, semanas y meses (¡sí, dos meses!), persiste en lo profundo de mi memoria cinética y visual.

Diría, en este sentido, que hay trabajos que uno disfruta y que quedan grabados, pero sobreviven como una serie de fragmentos memorables, retazos, imágenes, escenas, o incluso ideas; luego hay otros que uno conserva en su totalidad, como una experiencia total que te modifica, que permanecen en la memoria como una norma, como una medida de la experiencia cinematográfica. Cambian para siempre nuestra perspectiva sobre lo que vemos y cómo lo hacemos. Así fue como me sentí luego de ver tu trabajo ese día en el Whitney, mientras contemplaba al vulgo entrar, salir, parlotear, masticar su bolo alimenticio...

Jonas

Notas para mí mismo: primer boceto

Ken Jacobs, *The Winter Footage* (1964)
(preámbulo a *The Sky Socialist*)
16mm, mudo, 24 f.p.s., 50 minutos, color. Editado en 1984.
Visto en febrero de 1986. Lo vi dos veces.

Notas:
Sobre el dilema humano... gente que tiene algún tipo de dilema... estado constante de dilema... como los beatniks. Puede que Ken no quiera ser asociado a los beats, pero su trabajo (sus primeros trabajos, en general) son la quintaesencia del movimiento beat... la poesía de los beats, los vestigios cotidianos. Poesía de los vestigios. Sobre gente atrapada en la soledad... la ciudad... pies que recorren las calles, sin saber en qué dirección... dudas... ¿En busca de qué? ¿La respuesta al dilema? Perdidos, de algún modo, felices pero solitarios y perdidos... cincuenta minutos de una gran épica... retorno a la esencia, a las raíces... a los pies... en medio de todo eso, hay sombras y patrones y juegos de luces, entre la gente y el Mundo de los Vestigios... lo que Ken filma y el modo en que lo ensambla, algunos detalles hacen que uno piense: ¿cómo puede funcionar esto? ¡Pero funciona!



Collage realizado por Ken Jacobs, 1985.

Siempre funciona cuando es Ken quien lo hace. ¡Es el triunfo definitivo del arte! Lo escenificado, lo inventado y lo real conviven en perfecta unidad. Correr riesgos, siempre hay que correr riesgos... los pies en la nieve.

La gente no actúa para el público, solo se relaciona con la cámara, hace todo por y con la cámara, no con o para el público.

¿¿¿Surrealismo Beat??? Bob despliega la cosa rosa... es absurdo... paraguas roto...

Ah, la soledad de los sesenta... Storm y Louis junto al fuego en alguna calle de los vestigios... y tanto amor, tanto amor, o más bien encanto... este film es puro encanto... no como un dulce barato, sino que es un encanto abstracto, puro, inspirador, liberador.

Ken Jacobs: *Star Spangled to Death*

1957/2004. 6 horas y 30 minutos
Festival de Cine de Nueva York 2003
Festival de Cine de Róterdam 2004
Festival de Cine Anthology, mayo de 2004

Orgánico, organismo vivo que creció y creció durante un período de cuarenta y siete años.

Ken dice: "La película está terminada. La cargué sobre la espalda durante todos estos años". Pero yo no diría que esa es la palabra final. Quizás la única película que yo conozco sea *Artaud: Monumental Song of Despair & Hope*.

Es una obra de proporciones épicas, increíblemente compleja en su significado. Es una obra maestra absoluta que cada espectador verá de un modo diferente. Es la mejor película de *found footage* [metraje encontrado] jamás realizada. Es imposible realizar una película de *found footage* después de esta. La incluyo junto a los grandes trabajos de Joseph Cornell, Bruce Conner, Julius Ziz y Bill Morrison. Es una película que contiene algunos de los materiales más cinematográficos y grotescos que haya visto, tomados de los primeros cien años de cine comercial.

Es un film que no trata sobre la vanguardia. No se parece a Brakhage o a los últimos trabajos de Bruce Elder, cineastas que crean sus propios mundos, que ellos mismos moldean. Esta película elabora un mundo según la mirada de Ken Jacobs, que se sirve de muestras de sentimentalidad banal, estereotipada, grotesca, vulgar y grasienta, la cual se le vende a la gente como si fuera comida real. Todo el mundo se alimenta de ella, la disfruta y luego muere.

Ken Jacobs: "Es una crítica social que retrata a unos Estados Unidos robados y peligrosamente agotados, que utiliza ejemplos de cultura popular para auto-acusarse".

Así que Ken toma el cuchillo y lo abre todo al medio. Irreverentemente, con amor y la pericia de un buen cirujano, nos revela todo desde adentro, y no sabemos si reír, llorar, salir corriendo a los gritos o aplaudir.

Jerry y Jack están metidos en todo esto, tratan de vivir dentro, de existir de algún modo u otro. Hace falta ser Jack para poder bailar mientras llora y muere de hambre. Sí, es una película que lo resume todo y uno está tentado a odiarla, pero a la vez sabe que es todo real, es todo real, así son los Estados Unidos en los que vivimos, nuestra casa, el Estados Unidos oficial del siglo XX, servido en nuestro plato. Así que cómanlo y luego vomítenlo entero.

Por suerte, los Estados Unidos de la película no son los míos. Yo vivo en otros Estados Unidos, los de mis sueños.

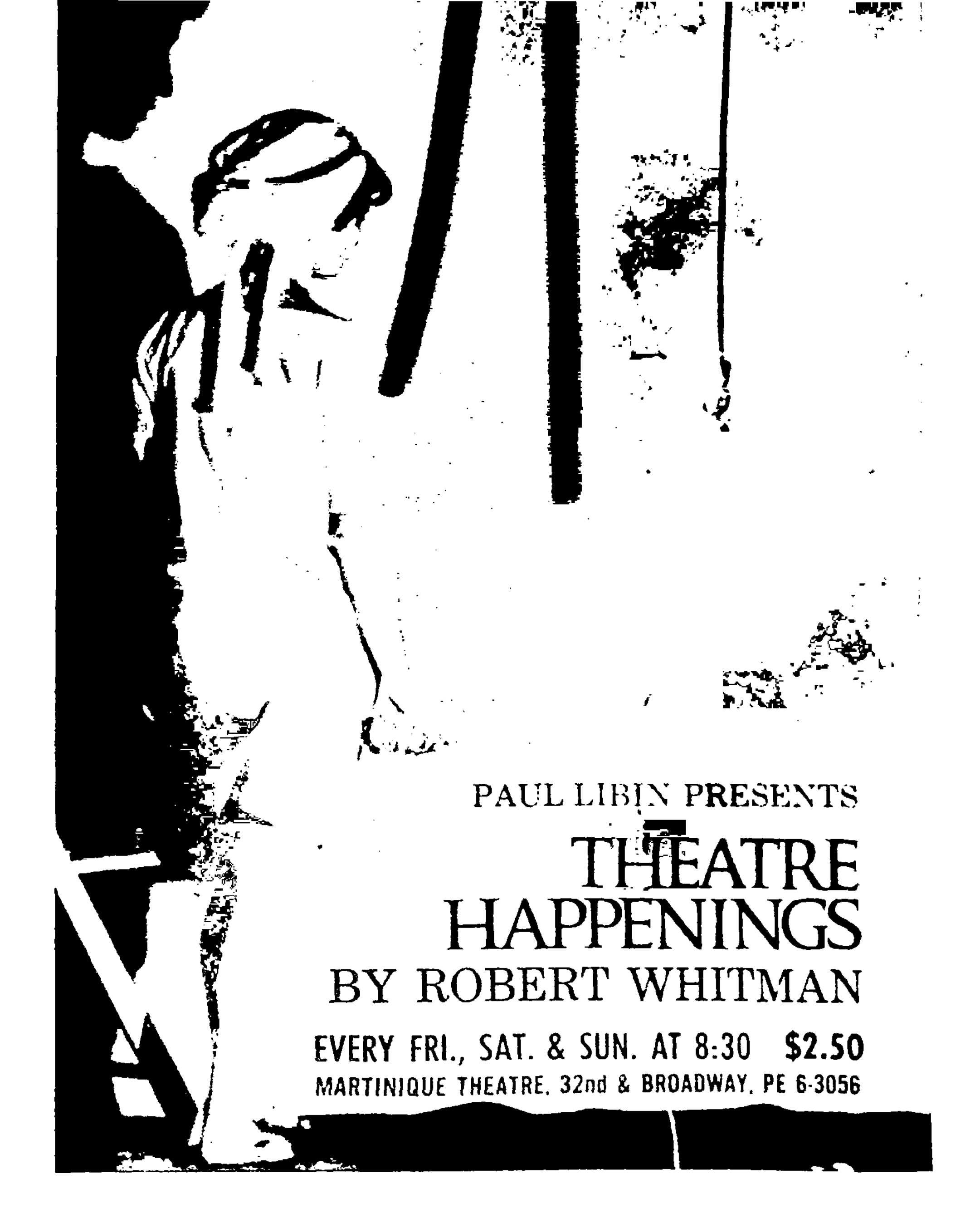
Noche de domingo, 3 de septiembre, 1995

Querido Ken:

Acabo de escuchar en la radio una obra para piano apasionante del siglo XV: una obra que debe interpretarse junto a las campanas de la iglesia donde está situado el órgano. La obra estaba interpretada en ese mismo órgano del siglo XV, porque el pueblito, que creo que queda en Austria, no tiene dinero para cambiarlo por un órgano nuevo. Aparentemente, hay varias piezas escritas para órgano que deben ser interpretadas junto a las campanas de la iglesia... Por supuesto que esto no te resulta novedoso, pero fue un descubrimiento para mí...



Afiche de la obra *Theatre Happenings*, por Robert Whitman, Nueva York, 1965.



Afiche de la obra *Theatre Happenings*, por Robert Whitman, Nueva York, 1965.

como una batalla titánica entre ambos. Pero, claro, todo matrimonio es una batalla titánica, y más si se trata del cielo y el infierno. Debe ser así, debe ser así, y tú demostraste cómo es realmente. ¡Así que gracias, Ken, gracias, Flo, y gracias, Lucas!

Jonas

MAY 5, 6, 12 & 13; MIDNIGHT $1.50





also
KERLIN AND THE MONSTER- by Richard McGuinness with Kerlin Smith and Richard McGuinness.

SIDE OF THE CITY
(Chapter Three of the Big Blackout of '65) Ken Jacobs, Jak Newman, Richard McGuinness.

THIRTIES MAN

by
KEN JACOBS

"Probably the most satisfying mixed media show in a long time was Ken Jacobs' "Thirties Man", produced recently in a backroom at the Museum of Modern Art.

It is a shadow play with electronic assistance. The shadow images are of the Thirties Man, his Girl, a rubber plant, and a phonograph, seeming, peculiarly to spring from what we all suddenly discovered to be collective and romantic images of the period. It was as if Ken Jacobs had tapped our mass unconscious. Every movement, every gesture made it into a period piece filled with the essence of Bogart, Fitzgerald, flappers, pulp magazine images, Daily News Crimes, and the desperation of the Depression. And like a diviners rod the whole thing pointed to the present. Jacobs tells us that where we are today is where we were at in the Thirties."





FILM-MAKERS' CINEMATHEQUE

125 W. 41st • 564-3818

Reseña de *Thirties Man*, un espectáculo que mezclaba medios diversos realizado por Ken Jacobs en la Film-Makers' Cinematheque, mayo de 1965.

Noche, como siempre. 10 de abril, año 2001
(... ahora ya es la mañana del 11).

Querido Ken:

Me sangra la nariz. Así que pensé en escribirte esta pequeña carta. Porque eres mi amigo al que le sangra la nariz. Recuerdo que me lo dijiste. Incluso te filmé mostrando tu nariz sangrante en Binghamton.

Desde que tengo memoria, a los siete, a los diez, a los doce, a los quince... mi nariz siempre sangraba, más o menos una vez al mes. Solía sentarme sobre una piedra, en los campos, mirando a las vacas como buen pastor que era, y la nariz me comenzaba a sangrar. Era tan molesto y misterioso porque salía tanta sangre, y yo corría a casa buscando a mi madre que hacía todo lo posible por detener el flujo de sangre. Usaba agua fría, baldes y baldes de agua ensangrentada. Todavía recuerdo esos baldes. También probé acostarme boca arriba, o rellenarme la nariz con algodón, o algún otro material. Pero entonces la sangre chorreaba hasta mi boca. Ah, el olor a sangre, todavía puedo sentirlo en mi boca.

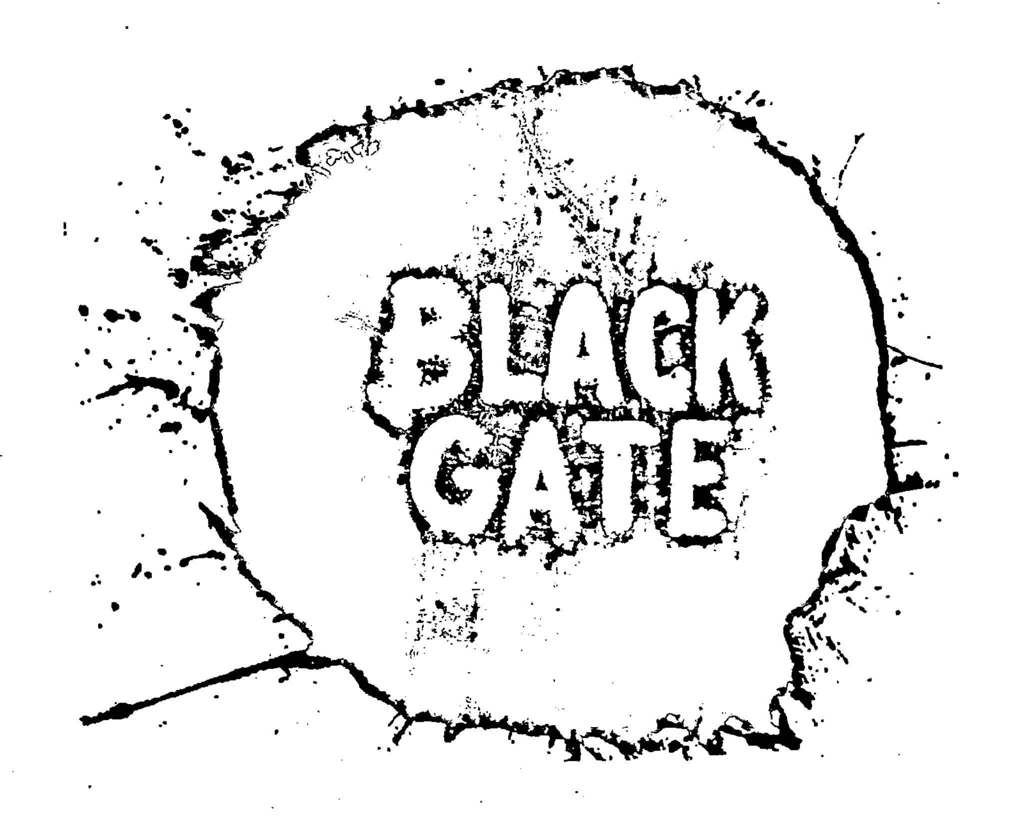
Pasaba una y otra vez.

La cantidad de sangre que dejé en los campos de mi niñez, y a través de mis viajes por Europa, durante la guerra... no era sangre de guerra, sino mi propia sangre que salía de mi nariz. Era patético.

Luego, durante unas tres décadas, se detuvo.

Pero ahora, hace algunos meses, mi nariz volvió a sus andanzas sangrientas. Hoy, mientras caminaba por la calle Mulberry, volvió a comenzar. Traté de mantener mi cabeza en alto; la gente me miraba, pensando que era un tipo raro. No paraba de sangrar. Tenía una servilleta en mi bolsillo, la manché toda de sangre, y la gente me miraba cada vez más, casi que me rodearon, habrán pensado que era contagioso, como el sida o alguna otra enfermedad. Pero luego se detuvo. Cuando llegué al Anthology ya estaba mucho mejor.

Más tarde le pregunté a Hollis: "¿Sabes por qué me sangra la nariz?". Ella piensa, o sus estudios le indican, que debe haber un motivo por el cual mi nariz requiere de más sangre de la que necesita, en exceso, y que por eso chorrea. Pero no recuerdo que de niño me funcionara mal la nariz más allá del sangrado maldito.



light theatre experimental

program 1 1967 final performances
the proliferation of the sun by otto piene
blackout by aldo tambellini
thursday april 20 at 8:30 10 11:30 pm
friday & saturday april 21 & 22 at 8 9:30 11 pm $1.

Anuncio del espectáculo *Black Gate*, una velada teatral en la que se presentaron obras de Otto Piene y Aldo Tambellini, Bridge Theatre, Nueva York, 1967.

Así que pensé en escribirte esta nota, mi hermano con nariz ensangrentada, hermano de narices sangrantes. ¿Tienes alguna teoría o explicación sobre por qué te sangra la nariz? ¿Todavía te sangra cada tanto? Se ve que ambos, por algún motivo, tenemos demasiada sangre. ¿Por qué, por qué, por qué? ¿Por qué no podemos ser normales, como los demás seres humanos? Sería tan lindo...

Jonas

39 NOTAS SOBRE DANZA

Verano de 1967

1.

"Casi al instante cayó una gran polilla a mis pies, aleteando furiosamente. Estupefacto, le pregunté a Jane: '¿Qué es eso?', a lo cual ella inmediatamente respondió: 'Es la danza de la muerte'. Aleteó durante veinte minutos antes de que nuestro perro se la comiera."
(Stan Brakhage en *Metáforas sobre la visión*.)

2.

Uno podría decir: una línea atraviesa el cuadro. Mira cómo esa línea, esa hoja, esa luz, esa mujer se mueve a través del cuadro. Coreografía del cuadro. Todo lo que se mueve tiene que ver con la danza, contiene danza, sin necesariamente ser "una danza".

3.

Existen películas tituladas *Dance Lines, Dances of Machines, Dance of the Inner Voice.*

4.

El ritmo en una película está más relacionado con la música que con la danza.

5.

La plasticidad (la plasticidad cinematográfica) está relacionada a la danza.

6.

Si veo una sola película más que contenga a un hombre o a una mujer en una malla negra "bailando" (siempre se trata de una representación simbólica, siempre es un mal bailarín), voy a tomar mi...

7.

Los bailarines en las películas deberían estar desnudos.

8.

Las cualidades más sutiles de una película vienen del alma del director y del camarógrafo y solo en segundo lugar de los actores.

9.

Los movimientos de un cineasta con su cámara son una forma de danza. Stan Brakhage solía practicar la danza de la cámara todos los días, con una cámara vacía. Lo mismo hacen Jerry Jofen y Barbara Rubin. La performance que organizó Ray Wisniewski en torno a proyectores móviles en la Cinematheque en octubre de 1965 me regaló una de las experiencias más memorables que he tenido como espectador de danza.

10.

"Era una danza, yo sentí que era un baile", me dijo Jenny Hecht luego de verme filmando *The Brig*.

11.

La danza - la música - la poesía - el drama - la escultura - la arquitectura - la canción - el cine son todas categorías separadas y diferentes. Cada una de ellas expresa un aspecto diferente de nuestra alma. La danza no tiene nada que ver con el cine, ni el cine está relacionado con la danza. Me refiero formalmente, como forma artística; por otra parte, todas ellas provienen de la misma alma.

12.

La danza - la música - la poesía - el drama - la escultura - la arquitectura - la canción - el cine están atravesando una transición, sus partes se mezclan para que cada disciplina pueda redescubrir su propia identidad verdadera nuevamente; todas las artes se han vuelto medios mixtos. Hablamos de cine expandido, de escultura cinética, de pintura tridimensional. El cine está absolutamente relacionado con la danza, y la danza está totalmente ligada al cine.

13.

La danza es el cuerpo humano en movimiento, "mientras el bailarín lo observa" (Erick Hawkins). La materia de la danza es el cuerpo humano.

14.

La materia del cine es la luz en movimiento.

15.

Algunos cineastas han intentado crear "películas de danza", films basados en los principios de la danza, entendiendo (o malinterpretando) a esos principios como ritmo. A Maya Deren le preocupaba esta cuestión, al igual que a muchos otros hoy. Esas películas parecen ser "films con bailarines", películas en las que la gente baila, o películas en las que fragmentos cinematográficos "danzan".

16.

En *Interim*, Brakhage no se propuso hacer una película de danza, pero los movimientos de la película, de la cámara y de los protagonistas producen una sensación de danza. Podemos reconocer un aire de danza sin que haya nadie bailando o una intención explícita de hacer "una película de danza".

17.

Tarea: observar cómo baila la película a través de la ventanilla de proyección.

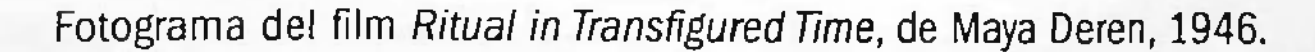
18.

Hay cineastas que han filmado escenas de danza y que han querido

hacerlo de un modo "puro". Es decir, cine puro. La danza, generalmente, se hizo añicos. Muchos films que podrían haber sido documentos útiles e irremplazables para cualquier estudiante sobre la danza en el cine se han echado a perder por culpa de directores pretenciosos, que no fueron lo suficientemente humildes como para filmar lo que veían modestamente, como lo hicieron Lumière, Chaplin o Warhol. Dejen que la cámara sea una herramienta amorosa, que el cine sea un hermano o una hermana que retrata con amor a ese arte más longevo, la danza.

19.

Chaplin dijo que la cámara debía observar a la danza con amor y respeto, como si estuviera sentada junto al público. Así lo hizo en *Candilejas*, y fue hermoso.

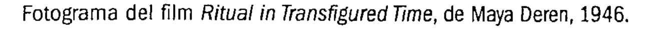


Fotograma del film *Ritual in Transfigured Time*, de Maya Deren, 1946.

hacerlo de un modo "puro". Es decir, cine puro. La danza, generalmente, se hizo añicos. Muchos films que podrían haber sido documentos útiles e irremplazables para cualquier estudiante sobre la danza en el cine se han echado a perder por culpa de directores pretenciosos, que no fueron lo suficientemente humildes como para filmar lo que veían modestamente, como lo hicieron Lumière, Chaplin o Warhol. Dejen que la cámara sea una herramienta amorosa, que el cine sea un hermano o una hermana que retrata con amor a ese arte más longevo, la danza.

19.

Chaplin dijo que la cámara debía observar a la danza con amor y respeto, como si estuviera sentada junto al público. Así lo hizo en *Candilejas*, y fue hermoso.



Fotograma del film *Ritual in Transfigured Time*, de Maya Deren, 1946.

25.

The Brig se asemeja a una Danza de la Muerte.

26.

También decimos: "Se bailó la vida".

27.

Y solemos decir: "Esta escultura es una poesía" (nos evoca la misma sensación que la poesía). Algunos films nos evocan una sensación de danza. Las películas de Ernst Lubitsch y las primeras películas de René Clair bailan.

28.

La cámara de Marie Menken en *Arabesque for Kenneth Anger* o *Bagatelle for Willard Maas* danza. Brakhage, Menken y quizás Jack Smith: tres bailarines de la cámara.

29.

También lo hace Ken Jacobs: las secuencias con niños en *Little Stabs at Happiness* es uno de los ejemplos más hermosos de coreografía entre la cámara y la película. Si queremos hablar de cine y danza, es esto.

30.

Ver a Barbara Rubin filmar es como presenciar una misteriosa danza ritual. "Es fantástico", dice Ken Jacobs.

31.

Luego existen las danzas estroboscópicas de Jackie Cassen y Andy Warhol (Plastic Inevitables), donde se nos atomiza, se nos reduce a fotogramas cinematográficos, donde nos convertimos en átomos de luz en movimiento.

32.

"... mientras realizaba *Mothlight*... Siempre tuve el juicio suficiente... de seguir a La Danza en vez de tomar el mando, como a menudo estuve tentado de hacer..." (Stan Brakhage en *Metáforas sobre la visión*, refiriéndose al acto creativo.)

33.

Las esculturas cinéticas de Len Lye bailan con elegancia, cantan.

34.

Las cámaras de 16mm y 8mm se han convertido en extensiones de nuestros dedos, se mueven al ritmo de nuestros corazones, al unísono y al mismo ritmo que nuestras emociones y, espero, nuestras almas. Son extensiones de nuestro cuerpo en movimiento, bailando. Lo que sea que el hombre expresa a través de la danza, cualquier parte de su ser (al menos una partícula de esa esencia) se transfiere a la película a través de la cámara, que baila como una extensión de nuestros dedos; la cámara, que a la vez es nuestro cuerpo, nuestras emociones, nuestra mente, nuestra intuición, nuestra alma.

35.

¿Pero qué es, en realidad? ¿Cuál es la partícula y qué función tiene y de dónde viene? No sabemos con exactitud. Debe ser un reflejo del cielo, nuestro recuerdo de cómo nos movíamos o cómo se movía nuestro espíritu a través de los cielos.

36.

El origen de la danza y del cine que danza tiene que estar en el cielo. El origen de la danza en el cine, de la "película de danza", está en la Tierra, no es más que otra de nuestras pequeñeces. Pero una película bailada, cuando es realizada por un cineasta cuya alma danza, podría, nuevamente, volverse celestial.

37.

Si me golpean en la cabeza, las estrellas bailarán sobre mis ojos: es la película danzada de mi sistema nervioso.

38.

¡Vayan, pequeños e insolentes cantos desnudos,
Vayan dando un paso a la ligera!
(¡O dos, si tienen ganas!)
¡Vayan y bailen sin vergüenza!
¡Vayan con un festejo impertinente!

Saluden a los serios y a los aburridos,
Salúdenlos con el pulgar en sus narices.
Ezra Pound, *Salutación segunda*

39.

Nuestra sangre danza a través nuestro; tres pasos adelante, uno hacia atrás.

UNA CONVERSACIÓN ENTRE PIER PAOLO PASOLINI, JONAS MEKAS Y GIDEON BACHMANN

Julio de 1967

BACHMANN[10]

Señor Pasolini, si he comprendido bien sus últimas declaraciones sobre el tema, usted sostiene que la cámara, cuando filma, lo hace siempre en presente; que lo que tiene dentro de la cámara siempre ES el presente, pero que en el momento en que usted corta, edita o ensambla todos esos "presentes" juntos, crea el pasado.

MEKAS

No veo una diferencia entre lo que piensa el señor Pasolini y lo que piensa Stan Brakhage o yo mismo. Todos trabajamos con fragmentos de realidad y los editamos. La pregunta es cómo y dónde uno edita. Muchos de nosotros lo hacemos directamente a partir del rodaje. Toda pintura es una edición, al igual que toda poesía, pero es una edición hecha durante el proceso de pintar o escribir. Muchos poemas se arruinan con las sucesivas ediciones. Algunos también mejoran, por supuesto. A menudo se nos acusa de haber dejado de editar nuestras películas, pero los acusadores simplemente no entienden que el cine ha madurado, que al igual que en

10. Gideon Bachmann (1927-2016) fue un cineasta y periodista alemán muy activo en la escena del cine independiente de Nueva York a fines de los años cincuenta. Como actor, trabajó, entre otras películas, en *8½*, de Fellini. [N. del E.]

otras artes la edición reside en el centro de la creación, ocurre durante el rodaje, de forma intuitiva, automática. Claro, me refiero específicamente al cine poético, nada de esto ocurre aún en el cine narrativo.

Cuando hablo de edición, no me refiero exclusivamente al corte entre plano y plano, como ocurre, por ejemplo, cuando trabajo con fotogramas individuales. Hablo también del montaje dentro del plano: la cámara edita al moverse, dentro de un mismo plano. También en el cine de Douglas Sirk o John Ford la cámara edita dentro de cada plano. Hay un montaje reconocible cuando eligen no "cortar" la escena. Es en este sentido que creo que la mirada de Pasolini y la mía coinciden.

BACHMANN

Básicamente creo que usted entiende al montaje como un acto más emocional que lógico, al igual que Pasolini, y que editan el "pasado" o, más bien, que determinan la expresión definitiva (puede que sea la misma cosa) intuitivamente, en el arte de crear. Unifican todo el arte creativo en un único momento, y por lo tanto convierten al "presente" del acto en el "pasado" del trabajo. En síntesis, uno puede decir, juntando sus ideas y las de Pasolini, que el acto creativo hace del presente un pasado o, quizás, detiene el tiempo.

MEKAS

A medida que el cine progresa, las técnicas de edición seguirán evolucionando, se volverán más y más automáticas. Los pintores no suelen tomar decisiones lógicas, no piensan "debo mover el pincel más a la derecha, y luego más arriba". Sienten hacia dónde debe ir el pincel. A eso me refiero cuando digo que el montaje se volverá automático. No creo que tenga que ver con qué tan bueno es uno como artista, es un concepto más básico. Tiene que ver con las emociones.

Estas ideas no nos resultan novedosas, pero al venir a Europa uno se enfrenta al hecho de que nuestras películas siguen siendo "nuevas" para mucha gente. Así que si no les molesta me gustaría preguntar dentro de la conversación: ¿qué se considera "nuevo" por aquí? Tienen un festival de

A la derecha: Pier Paolo Pasolini en su departamento de Roma, 1967.



cine "nuevo", semanas de "nuevo" cine, y cuando uno asiste a esos eventos se encuentra con gente que discute sobre el sentido de ese adjetivo.

El peligro de darle demasiada importancia a la palabra "nuevo" es, por supuesto, que lleva a los críticos a decir, luego de analizar todo un conjunto de trabajos, que algo NO es nuevo; esperan que algo "nuevo" sea totalmente nuevo, un animal de otra naturaleza, lo cual no es posible porque proviene de las mismas raíces. Por eso digo que lo "nuevo" en el cine implica mejorar el lenguaje, afilarlo, pulir la sintaxis, la gramática, los ritmos, los métodos con los cuales expresamos las posibilidades del mundo contemporáneo y las realidades modificadas. Eso no significa inventar; el vocabulario es prácticamente el mismo, solo agregamos una palabra o dos.

Después de todo, Rilke utilizó el mismo lenguaje que Hölderlin con algunas modificaciones. Los cambios de ritmo ocurren en todas las artes. Lo que cuestiono es a personas como Aristarco, que al ver nuestras películas dice: "Oh, Dziga Vertov ya usó la técnica de fotogramas individuales antes, y antes de él los cubistas, y Buñuel. Lo que proponen no es nuevo".

PASOLINI

¡Mejor será que no nos preocupemos de los profesores! De cualquier modo, para mí todo siempre es nuevo.

MEKAS

Debemos tener, sin embargo, algún tipo de conciencia sobre qué es lo "nuevo", aún más de lo que usted sugiere. Porque hay peligros. Cuando la vida a nuestro alrededor cambia, cuando la realidad a nuestro alrededor cambia y nuestra realidad interior también lo hace, algunos artistas tienden a reducir el nuevo contexto a las viejas formas que conocen, apelando a los mismos ritmos de hace veinte años, a la misma sintaxis. Fuerzan dentro de ese lecho de Procusto las nuevas sensibilidades, y de ese modo distorsionan el contenido. Ese es el problema real, y la razón por la cual uno debe estar pendiente de qué es lo "nuevo". Nada de lo que se hace hoy es nuevo si ocurre esta reducción.

PASOLINI

Más allá del hecho de que todo siempre es nuevo, porque siempre lo ve-

mos POR PRIMERA VEZ, no quiero definir qué es lo "nuevo" o acordar en el establecimiento de normas de ningún tipo. Obviamente quiero decir que todo es nuevo en el sentido de que todo suceso es eternamente sorprendente, y por lo tanto ninguna declaración sobre un suceso puede tener validez si se emite antes de que ocurra.

MEKAS

Concuerdo en que no deberíamos definir qué es lo "nuevo", pero sí me gustaría aclarar un poco, porque hay muchos que atacan a nuestro nuevo cine (o, más bien, al cine) utilizando sus propias definiciones sobre lo "nuevo". Estas definiciones, que muchas veces no llegan siquiera a ser definiciones, deben ser destruidas, no son más que prejuicios vagos. Quizás necesitamos entender a lo "nuevo" de una forma bien amplia, para que no puedan usar esa definición para golpearnos en la cabeza. Si no, seguirán apelando a los surrealistas, a los Dziga Vertov y a los cubistas para atacarnos. Sé que eso es lo que se viene.

PASOLINI

La única solución es no escuchar ni prestarle atención a esta gente. La única forma en que uno puede tratarlos es con desdén. Siento que no tengo tiempo para los imbéciles.

MEKAS

No estoy preocupado por mí. Pero, vaya adonde vaya, surge esta misma pregunta. Usted no tiene que enfrentarse a los aspectos prácticos que presenta, pero yo sí. En este momento tenemos una muestra itinerante de cuatro programas que recorre Europa, y cada noche, sin falta, alguien en los debates posteriores a las proyecciones hace esta pregunta. Y no es porque el programa se llame "Nuevo cine norteamericano", sino porque están confundidos con los conceptos que les transmiten los profesores.

BACHMANN

De modo que su deseo de aclarar las cosas es en gran medida pedagógico. Desea evitar las confusiones, más pensando en los otros que en sí mismo.

¿No sería más importante analizar al fenómeno mismo, a aquello que es considerado "nuevo"?

PASOLINI

Esto es lo que yo siempre hago. Me coloco frente a los fenómenos que se hacen llamar "nuevos" y los analizo. Coincido con el criterio que usted propone, la idea de una "nueva sensibilidad", pero no deja de ser algo abstracto. Cobra sentido cuando se la inserta en historias específicas, en situaciones concretas. Al final, cada artista, luego de inventar esas pocas palabras (de las cuales usted habló) para poder ajustar su uso del lenguaje a la nueva sensibilidad, lo hace inserto en una cultura muy específica, en un contexto social y lingüístico muy particular. Por lo tanto, cuando me pregunto cómo analizar los fenómenos a los cuales me confronto, busco encontrar las raíces sociales, políticas e históricas de esa novedad.

En ese sentido, creo que la absoluta y total novedad de aquello que podemos llamar cine experimental norteamericano es el espíritu de la Nueva Izquierda, que representa un nuevo fenómeno político y social. Puede que los profesores tengan razón en definir las derivaciones que usted cita en cuanto a la forma, pero, en términos de espíritu, la Nueva Izquierda es algo completamente novedoso. Ni siquiera estoy diciendo que sus películas necesariamente pertenezcan a la Nueva Izquierda, de un modo consciente y por voluntad propia. Pero a nivel histórico son una expresión diferente de ese espíritu. Sus nuevas formas se reflejan en los nuevos contenidos que proponen para oponerse a la sociedad norteamericana.

MEKAS

Siempre pido que nuestros programas itinerantes se anuncien como programas políticos, pero a menudo los organizadores se olvidan de hacerlo, y de hecho este pedido que les hago suele despertar grandes debates. Es muy sencillo: la política es todavía algo superficial para ellos.

BACHMANN

Quizás sería práctico, en este punto, aclarar (para no usar la palabra "definir") de qué modo este cine anárquico tiene una función política.

PASOLINI

Eso a mí me resulta muy obvio. Es el mismo motivo por el cual el director del Festival de Pésaro no quiso enfatizar el aspecto político de sus films. Él es, claro, un socialista, y por lo tanto un marxista clásico en lo que respecta a su formación y educación, en su visión moral. Por ende, sus películas le parecen apolíticas porque provienen de la clase media, y por lo tanto no reflejan las experiencias marxistas. Le resulta difícil aceptar que son películas políticas, dado que no son marxistas.

MEKAS

Supongo que el nuestro es un marxismo atravesado por Freud, Wilhelm Reich, el movimiento beat y el LSD...

PASOLINI

Seguro, pero además de eso, el marxismo en los Estados Unidos es algo aprendido, no parte de una experiencia vivida. Nunca hubo una revolución en los Estados Unidos que uno pudiera considerar marxista, y por lo tanto los norteamericanos no tienen una experiencia directa de ello. Tampoco los europeos, en realidad; el marxismo es algo que se vivencia. Por eso creo que su lucha es política, pero ocurre por fuera de la lucha marxista, es externa al proyecto marxista. Por esa razón amo al cine norteamericano joven y nuevo, a diferencia del que se produce en Italia. No me gusta el cine italiano joven, porque es *qualunquista.* Al igual que gran parte de la literatura de vanguardia italiana, que es, de paso, bastante *qualunquista.*

BACHMANN

Esa palabra no tiene traducción. Tendré que ofrecer una explicación aproximada. El *Uomo Qualunque* [Hombre Cualquiera] era un partido político en la Italia inmediatamente posterior a la guerra, que prometía ser un partido para el hombre común, pero que en realidad escondía tendencias neo-fascistas. Hoy en día, *qualunquista* es un adjetivo dentro del diccionario político italiano que podría equipararse vagamente con nuestro uso de "reaccionario". Tiene, sin embargo, más connotaciones; implica la negación a asumir responsabilidades sociales y a aceptar lecturas totalitarias, una actitud similar a la de los Hell's Angels. Es difícil de explicar, pero de

cualquier modo es una mala palabra en los círculos progresistas. Si usted recuerda la lista de acusaciones que Orson Welles profiere al periodista idiota que viene a pedirle una entrevista en *La Ricotta*, una de las películas de Pasolini, notará que incluye la palabra *qualunquista*...

PASOLINI

... y *rasista* [racista].

MEKAS

Los movimientos políticos europeos siempre son muy conscientes de la situación política, apoyándose en las experiencias que usted describe. Pero en los Estados Unidos tenemos muy poca experiencia política. Los movimientos artísticos, e incluso movimientos políticos que dan lugar a huelgas y agrupaciones estudiantiles, no nacieron a partir de una decisión políticamente consciente, sino a partir de reacciones muy personales. Más tarde tomaron una posición política más amplia y asumieron una conciencia clara; ahora es el momento en el que nos acercamos, de algún modo, al pensamiento marxista, pero todo empezó como una reacción individual, una negación a tolerar la situación en la que estamos. Decimos: "No queremos estar donde estamos, no sabemos qué nos deparará el destino, pero no queremos estar aquí". Esa es la gran diferencia entre las generaciones de jóvenes norteamericanos y las generaciones de jóvenes europeos. Estos últimos siempre quieren tener, desde el comienzo, un propósito político antes de actuar.

Esa es la pregunta con la que nos recibe Europa: "¿Cuál es su objetivo?". Y nosotros respondemos: "Nuestro objetivo es salir de donde estamos". Es por eso que a menudo nos llaman anarquistas.

PASOLINI

En Europa hay experiencias similares. Los poetas "bohemios" del siglo XIX, por ejemplo. Llamémoslos rimbaudianos. Ellos también han atravesado esa experiencia.

MEKAS

O el movimiento Provo, hoy en día...

PASOLINI

Por lo tanto, vemos que existe una tercera fuerza, una alternativa, también en Europa. Pero de todas formas los marxistas acusan a este movimiento, a esta tercera alternativa, de ser burgués. Dicen que nació del seno de la clase media. Es una especie de amor-odio. No es un amor normal o tácito por todo lo que existe, sino un odio hacia todo eso, un odio hacia el establishment, un odio que se parece en gran medida al amor. Llamémoslo amor desencantado.

MEKAS

Hace unas semanas traté de explicarle al representante de *Pravda* qué significa la anarquía en los Estados Unidos. Me llevó horas hacerlo. Fue la primera vez que sentí que uno de ellos entendió el sentido de algunas acciones que no tienen, de hecho, un fin específico. Son acciones cuya única finalidad es la destrucción de la situación en la que estamos en este momento, para que podamos liberarnos e ir a otra parte. Fue la primera vez que un comunista soviético, un hombre con ese tipo de educación y orientación, pareció entender el punto. Siento que eso fue un progreso. También entendió que nuestra actitud puede tener una función política.

PASOLINI

¿Quiere decir que el ruso entendió su punto? Como comunista es un hombre vacío... tal vez lo que lo llena un poco es su desesperación.

BACHMANN

Estar vacío, y encontrar algún sosiego en la desesperación, no parece ser, a mi criterio, la prerrogativa actual del comunismo. De hecho creo que el gran peligro de una Tercera Alternativa, opuesta tanto al capitalismo como al comunismo, reside en el hecho de que la era industrial ha acostumbrado a la juventud de cualquier país a ser guiada por un camino definido, por una cierta esperanza. Las ideas del anarquismo llegan demasiado tarde, porque pueden desorientar a los jóvenes por completo. Una vez que uno pierde la independencia espiritual, de pensamiento y de acción, no tiene idea de qué hacer con la libertad del espíritu, del pensamiento y de la acción cuando alguien se la ofrece. ¿Hay alguna acción o actitud

que se lleve a cabo o se cultive conscientemente para contrarrestar la gran indiferencia?

MEKAS

Sabemos que actualmente, en los Estados Unidos, hay siete millones de cámaras en los hogares, siete millones de cámaras de 16mm y 8mm. Le quitaremos el cine a la industria y se lo daremos a los hogares. Ese es el verdadero sentido de lo que llamamos *cine underground*. Al quitarle el cine a la industria y al exagerar, diciendo que todo el mundo puede hacer películas, estamos liberando a esas siete millones de cámaras. Cualquier niño que crezca en un hogar y vea esa cámara puede hacer algo más que filmar viajes, puede trabajar con ella para lograr cierta conciencia sobre su propia posición. Creo que eventualmente esas siete millones de cámaras pueden convertirse en una fuerza política de un modo muy específico: cubriendo todos los aspectos de la realidad. Con el tiempo pueden acceder a las prisiones, a los bancos, al ejército, y ayudarnos a ver dónde estamos, para que podamos salir de allí y partir hacia otro lugar. Queremos darles una voz a todas esas cámaras.

PASOLINI

Tengo mis dudas... ¿Cuántas máquinas de escribir hay los Estados Unidos? No pretendo ridiculizar su esperanza, todo lo contrario. Pero me pregunto por qué cree que el cine es un mejor camino hacia la liberación que la literatura.

MEKAS

Porque con la máquina de escribir uno escribe sus propias fantasías, refleja sus propias distorsiones y sus propios sueños. Es bueno, uno escribe poesía. Pero la cámara muestra la realidad, fragmentos de realidad, rostros y situaciones. Porque esto no es Hollywood o el cine de Cinecittá, no está escenificado. Estas siete millones de cámaras serán usadas para filmar la realidad, la citarán con comillas, tal cual es. Nada puede esconderse tras un rostro al que uno tiene acceso.

BACHMANN

A diferencia de sus películas, sus ideas se parecen en gran medida a las de

Pasolini en el modo en que definen a la realidad y al cine. En un ensayo reciente, Pasolini dijo que la unidad mínima del cine no es el fotograma, sino el objeto fotografiado. Ambos, en su trabajo, muestran menos fe en que la cámara pueda reproducir la realidad, o mostrarla, que en sus discursos. Pero es mucho más importante la fe que tienen en la gente que, según usted, utilizará esos siete millones de instrumentos de concientización. ¿Quién ha empezado a trabajar, o qué pasos ha llevado a cabo, para implementar su plan?

MEKAS

Por el momento estamos recaudando dinero para un proyecto que hemos llamado "Shoot your way out with a camera" [Encuentra tu propia salida con una cámara], en el que planeamos entregarle doscientas cámaras a niños negros y a jóvenes de todos los ámbitos. La oferta incluye material virgen, revelado gratuito y asesoría técnica, sin que pidamos nada a cambio; no tienen que mostrarnos lo que hacen, lo que planean filmar, y no queremos sugerirles qué deberían retratar. El proyecto apunta sobre todo a jóvenes negros de entre dieciséis y veinte años. Cineastas underground de todas las ciudades aportarán su conocimiento práctico. Diseñamos un manual de instrucciones de cuatro páginas en el que enfatizamos que no se trata de un programa educativo, o un programa que busca combatir la pobreza, sino una iniciativa del cine underground, y ellos pueden hacer con el material que produzcan lo que deseen. Creemos que estas doscientas cámaras iniciarán algo, aunque está claro que no sabemos qué. Queremos darles algo sin pedirles nada a cambio. Solamente deseamos que descubran el placer de filmar. El programa ya comenzó en Washington D.C. y en Nueva York. Nosotros mismos lo llevaremos a cabo, no queremos darle estas cámaras a ninguna organización, iglesia, grupo o centro para que las distribuya. Serán nuestros realizadores los que vayan a estas áreas y conozcan a la gente, seguramente de casualidad; ellos entregarán las cámaras según su criterio personal. El problema es que la gente que más provecho podría sacar de este proyecto es la que está acostumbrada a rechazar cualquier cosa que venga de los blancos, por el tipo de ambiente que se creó a lo largo de los años. Desconfían que haya algo "bueno" que el blanco pueda ofrecer al negro.

BACHMANN

¿Cómo se exhibirán las películas? ¿Se las presentará en algún lugar? Deberían hacerlo...

MEKAS

Sí, las películas se exhibirán en cada una de las ciudades en las que fueron realizadas, y luego viajarán a otros sitios. La Film-Makers' Cooperative se encargará de que esto ocurra. Pero la *realización* debe surgir de ellos mismos. Nosotros no podemos hacer películas para la gente negra.

PASOLINI

Me parece un proyecto hermoso, completamente revolucionario, totalmente nuevo y norteamericano. Supongo que este es el "nuevo" cine.

BACHMANN

¿Se imagina yendo a Calabria a distribuir cámaras entre la gente de bajos recursos que vive allí?

PASOLINI

Sería posible, sí, excepto que nunca se nos ocurre hacer cosas así.

BACHMANN

Supongo que en cada país la gente piensa en las cosas que la conmueve más de cerca. Y luego hay cuestiones que conmueven a todo el mundo, en todas partes, como las guerras, como la muerte emocional en nuestros tiempos, como la desaparición de aquello que consideramos natural. Pero cada artista, en cada país, opera en el entorno específico y alrededor de las preocupaciones concretas de las cuales usted habló antes, y obviamente se concentra prioritariamente en las preocupaciones que considera más urgentes. De hecho, Jonas, cuando le preguntaron en la conferencia de prensa en Pésaro por qué consideraba que sus películas eran políticas, usted dijo que porque se focalizaban en las preocupaciones más urgentes de ese momento del pueblo norteamericano; la aclaración concreta de qué quiso decir con esa declaración, sin embargo, se perdió en la retórica de esa noche. Me gustaría entonces que esta conversación virase hacia ese

punto, que cada uno aclare cuáles serían "las preocupaciones más urgentes" en cada uno de sus países.

MEKAS

No estoy seguro de que haya una gran diferencia entre las "preocupaciones urgentes" a nivel nacional e internacional. Pensemos en Vietnam. Eso afecta a todo el mundo. Peter Gessner hizo una película sobre el tema, y de momento hay unos veinte cineastas que están trabajando en películas de dos minutos sobre Vietnam. Serán ensambladas en una especie de collage, una película antibelicista. Pero claro que hay otros problemas en los Estados Unidos, que no son los mismos problemas de Brasil o Italia. Déjeme que lo resuma en una sola oración, en una pregunta: "¿Cree usted que si Estados Unidos acabara con la guerra de Vietnam cambiaría, en última instancia, como país?".

Por supuesto que no le hago esta pregunta a Pasolini, porque sé que estaría de acuerdo con mi punto de vista. Es solo una declaración que postulo en forma de pregunta, ¡PORQUE ALGUIEN TIENE QUE CAMBIAR A LOS ESTADOS UNIDOS, O VOLVEREMOS A TENER OTRA GUERRA DE VIETNAM! Esa es la raíz del problema. Si nadie cambia a los Estados Unidos a un nivel más profundo, mañana habrá otra explosión similar. Eso es lo que quiero decir, aunque sea más bien obvio.

BACHMANN

¿Qué siente que puede hacer, tanto como individuo, como integrante de un grupo de cineastas y como miembro de una comunidad de individuos conscientes que viven en los Estados Unidos, para alcanzar este objetivo?

MEKAS

Ya está ocurriendo. Los artistas están organizando pequeñas células a través de todo el país. Y no solo los artistas, sino todos aquellos que, a través de la experiencia beat, la experiencia con las drogas o las búsquedas del cambio de conciencia, se empiezan a liberar de los patrones que definen el modo de vivir y sentir de la sociedad norteamericana contemporánea. Están construyendo pequeñas células en varias partes del país, que ya se conducen según modos alternativos de existencia. Son células de gente

"hermosa". Son estas células las que producirán el cambio en los Estados Unidos. Su lema podría sintetizarse así: "¡PARADISE NOW!" [Paraíso ahora]. Si uno tiene que hacer algo, no debe posponerlo para el día siguiente, lo hace ahora. El compromiso del "mañana" es ahora mismo. Por supuesto que cuando digo "paraíso" hablo de una idea, no es más que eso. Esto también es una obviedad, al igual que el hecho de que Estados Unidos no cambiaría si terminase con la guerra en Vietnam. Cuando decimos "gente hermosa" también hablamos de una idea, una simple idea. Pero esa idea incluye más cosas: ninguna de ellas concuerda con las alternativas políticas o sociales existentes o emergentes en los Estados Unidos. A veces, y creo que esta es una de esas veces, uno debe aceptar la acción misma como propósito.

PASOLINI

Tiene razón, desde ya, en decir que si la guerra de Vietnam terminara milagrosamente, no implicaría un cambio para el norteamericano medio. Pero si acaba porque estalla una guerra civil en los Estados Unidos, en la que la "gente hermosa" gana, sería otra historia diferente. ¡Espero ansioso la guerra civil en los Estados Unidos! ¡Sería la salvación del mundo!

MEKAS

Algo está ocurriendo. El contraste y los choques se han acentuado. Hace menos de una semana, un gran grupo de amigos míos fue arrestado por cantar en el parque. El movimiento se está expandiendo, y ellos lo perciben. El conflicto se da entre esas pequeñas células y el cuerpo masivo, y se ha vuelto tan marcado que empecé a creer ese rumor que dice que se están construyendo campos de concentración para todos los drogadictos y para toda la "gente hermosa", creo que es verdad. De hecho, se habló del tema en el Senado de los Estados Unidos.

La protesta que empezó hace unos diez años y que reclamaba mayores libertades para las personas negras, el fin de la guerra y que cuestionaba varias acciones políticas del gobierno ha llegado a las universidades y ha alcanzado al público masivo, continúa gracias a su propia fuerza; nadie puede detenerla. La función del artista y de todos los que se encuentran en la vanguardia de la humanidad es, por lo tanto, ser diferentes. Ahora

deben observar a su alrededor y pensar qué es lo que se necesita a un nivel más profundo. Como lo que hacen Allen Ginsberg o Snyder, que es algo completamente distinto. Ya no podemos caminar con pancartas, porque toda la nación camina con pancartas. Nuestro trabajo debe ser diferente.

Es una responsabilidad enorme, sobre todo si uno toma en cuenta que hay dos millones de adolescentes a través de todo este país esperando que alguien los guíe. ¿Quién será su guía, quiénes son los líderes? Ese es el punto en el que la responsabilidad cae sobre nosotros, sobre Ginsberg, Snyder o yo, y sobre algunas personas más. Tenemos que trabajar sobre nosotros mismos, ser mejores personas, porque de otro modo no podemos guiar a nadie.

BACHMANN

Ese punto nos devuelve a la pregunta, o más bien al temor, que expresé antes: quizás los adolescentes de hoy, acostumbrados a recibir lineamientos empaquetados, no puedan utilizar la libertad de elección que usted les ofrece, no puedan asimilar la anarquía como una expresión de libertad. No le queda más alternativa que hacer aquello que, a mi entender, contrasta directamente con sus propias ideas: ser educativo.

PASOLINI

Veo exactamente dónde reside su problema. Hasta este punto, la revolución norteamericana ha sido una cosa estupenda, aquello que más admiración me produce en el mundo de hoy. Pero en esencia nunca dejó de ser algo básicamente irracional, porque siempre encontró su razón de ser dentro de su propio país, en la parte más auténtica de su ser, en la autenticidad de aquello que representa la democracia, es decir que es el ejemplo más verdadero de una democracia pura. Llegado este punto, por supuesto, lo que se necesita es liderazgo, pero esa guía necesaria es la ideología. Los Estados Unidos no están esperando a alguien que los guíe, lo que esperan es la llegada de una ideología.

MEKAS

Confiamos en que están ocurriendo cosas que nos conducen en esa

dirección. La última tendencia en los Estados Unidos son los *be-ins.*[11] Están ocurriendo en San Francisco, Nueva York y varios lugares más, sobre todo en los pequeños pueblos. La gente se reúne los lunes en el parque, todas aquellas personas que forman parte de lo que llamamos, sin mucha precisión, "gente hermosa". Se reúnen de a miles, a veces llegan a ser dos o cuatro mil personas, incluso diez mil; y simplemente cantan, bailan, descansan. Entre ellos se produce una comunicación, y eso ya es un comienzo. Dado que no cuentan con una guía, el movimiento crece por el solo hecho de estar juntos, y a partir de este encuentro algo se produce, aunque todavía no sabemos bien qué.

BACHMANN

¿Se refiere a la ideología?

PASOLINI

Si nace una ideología de ese encuentro, tendrán una guerra civil. Y si se produce una guerra civil, el mundo estará a salvo por al menos trescientos años. Si todo esto pudiera cristalizarse de algún modo –porque así es como funciona el hombre– en una ideología, la gente podría tener la fuerza que se necesita para llevar a cabo una guerra civil. Lo mismo harían los negros, si tuvieran una ideología.

MEKAS

Creo que está surgiendo una especie de ideología, y uno lo nota al ver lo que está sucediendo. Creo que se tomaron, por ejemplo, ideas de Thoreau, que es una gran influencia, al igual que el budismo y el Zen…

BACHMANN

Pero esos son movimientos o más bien pensamientos que afectan al individuo estrictamente desde su interior…

11. *Be-in* significa, literalmente, "*Ser-en*", aunque el término juega con la palabra "*being*", que significa "ser" o "ser vivo". Se trata de eventos de la contracultura de los sesenta que celebraban la vida *en comunidad*, la expansión de la conciencia, el cuidado del medioambiente y el consumo de drogas, entre otras propuestas. [N. del T.]

MEKAS

Sí, pero esos pensamientos producen fuerzas que dentro de dos o tres años se desarrollarán hasta convertirse en una ideología, quizás incluso una ideología política. La fusión de todas estas fuerzas, por ejemplo...

BACHMANN

Lamentablemente, a mi entender, todos estos movimientos terminan convirtiéndose en agrupaciones sociales, se vuelven demasiado grandes como para no ser movimientos sociales. Todas las ideologías que se construyen sobre el principio de transformar al ser humano en algo mejor están bien, pero no darán como resultado una ideología que conduzca a una guerra civil. De cualquier modo, cualquier guerra, incluso una civil, siempre unifica, pero también reduce todo a un mismo nivel, nivela todo. Todos estos movimientos son, vale aclarar, pacifistas, y no creo que apunten a generar una guerra civil.

MEKAS

Es un tema que aún debemos investigar bastante...

PASOLINI

Pero también los pacifistas son activamente pacifistas...

BACHMANN

Hay dudas sobre sus intenciones. Creo que todos nosotros, en nuestras áreas, tenemos una conciencia absoluta de lo que hacemos. En los Estados Unidos hay una conciencia absoluta sobre la necesidad de cambiar el rumbo de las cosas; no es solo una cuestión de investigación, sino de estar seguros. Pero no me parece que estas cuestiones puedan dar lugar a "ideologías", porque también estas son conceptos basados en otros conceptos. Uno de ellos, por ejemplo, es que lo que la mayoría quiere es lo mejor. Me parece que también esta idea puede cambiar muy fácilmente según para dónde sople el viento, dependiendo del nivel de conciencia que tiene la mayoría. Diría más, lo maravilloso de la Tercera Alternativa es que no se trata de un movimiento social, no propone una ideología organizada, sino que se construye precisamente sobre el principio de que cada hombre busca retornar a sí mismo para encontrar la paz. Hoy en día solo puede

encontrarse la "paz" socialmente, y por ende existe el peligro constante de que los movimientos se destruyan a sí mismos, porque su naturaleza justamente es no ser "movimientos". No creo que su ideal de éxito sea *convertirse* en movimientos, o lograr una guerra civil, por ejemplo.

MEKAS

La gente de la Tercera Alternativa, como usted la llama, entiende que solo puede crecer trabajando con otra gente, desde ya. Por eso se producen los *be-ins*. El próximo paso, de hecho, es la consolidación de este estar juntos en una forma más concreta. Por ejemplo, en los últimos seis meses, la población de San Francisco creció en doscientas mil personas. La mayoría de ellas son adolescentes que llegan buscando a alguien que los guíe. San Francisco alcanzó su pico. Snyder, Ginsberg y Leary pasaron mucho tiempo allí, hablaron con grupos de doscientos o trescientos adolescentes por vez, les recomendaron que dejaran la ciudad y formaran pequeñas comunidades. Y esto está ocurriendo. Ya existen algunas aldeas; hay una en Nuevo México, por ejemplo, que tiene una población de apenas mil personas, pero a la que visitan unos diez mil adolescentes durante el verano, acampando en las cercanías. Lentamente crearán una ciudad, reemplazarán al gobierno y a todo lo que exista en la ciudad. En unos dos años, quizás, esta expansión producirá centros civiles concretos, asociados a la Tercera Alternativa.

PASOLINI

Tal vez sea cierto que la ideología no es la única cosa capaz de unir a las personas para simplificar su libertad. También existe la religión. Quizás lo que están creando en los Estados Unidos sea un movimiento místico-religioso. Quizás ese movimiento pueda producir una guerra civil.

MEKAS

Esas guerras civiles son las más sangrientas...

PASOLINI

De cualquier modo, es más que claro que si esta guerra civil no ocurre, los Estados Unidos asumirá la herencia de Alemania, se transformará en el país que llevará al nazismo hasta sus últimas consecuencias.

BACHMANN

Los grandes sistemas totalitarios, al igual que las grandes culturas, siempre se desplazan hacia el Oeste...

MEKAS

Sobre este tema no podemos darle respuestas; simplemente debemos intensificar nuestro trabajo y buscar las respuestas.

BACHMANN

¿Hay algo positivo en la situación italiana que pueda ser de interés en los Estados Unidos?

PASOLINI

No. Se lo digo de una forma muy sencilla: no. Acabo de volver de Marruecos, donde filmé mi última película, y al regresar estuve tentado de abandonar todo, dejar de filmar, dejar atrás mi vida anterior y volver a vivir a Marruecos. Y no porque ame Marruecos, sino porque mi regreso a Italia fue tan horrible y chocante que me resultó intolerable. No hay ninguna señal de esperanza, ni una luz, nada. Fue como volver a un manicomio de gente que está REALMENTE loca; es decir, locos serenos. Pasé diez días de terror, es como si ya no pudiera vivir en Italia. Fueron diez días en los que consideré abandonar Italia, y lo peor es que los italianos no se enteran de nada. Considerando lo que usted me cuenta de Nueva York, quizás renuncie a todo y me mude a un desierto de Marruecos, donde los problemas son simples, conocidos, preindustriales. Hay vagancia, retraso, pobreza, todas cosas con las que ya nos hemos acostumbrado a vivir.

MEKAS

Naturalmente, no puedo juzgar si este deseo nace de un empuje místico, porque todo en los Estados Unidos es místico. Afecta a cada una de nuestras acciones, cada día. Cada cosa que uno hace establece una conexión, cada paso cuenta, y todos los pasos que conforman un día se relacionan con el hecho de que el individuo debe tomar decisiones momentáneas. Aquí es donde nace el choque: en las experiencias cotidianas y más sencillas, debemos enfrentarnos a las realidades sociales y políticas que nos

rodean, y así es como nuestra lucha se vuelve política. Por eso la gente necesita formar aldeas y llevar a cabo acciones conjuntas.

No hay acuerdo posible. Por eso digo que tendrán que construir campos de concentración, porque no hay manera de fusionar a ambos bandos, no hay punto de encuentro entre nuestra gente y las realidades políticas concretas de los Estados Unidos actuales. No hay vínculo entre generaciones.

BACHMANN

Pero este conflicto existe también en otros países. Hoy mismo leí en los periódicos que la policía de Milán anunció orgullosamente que, a través de "una acción completamente legal", destruyó por completo la "aldea" de Barbonia, un lugar similar al que usted describe en Nuevo México. La diferencia es que los *capelloni* –que en Italia es un término peyorativo, ya que deriva del hecho de que la gente que pertenece a la Tercera Alternativa usa el cabello largo, y *capelli* significa cabello– que vivían en Barbonia eran apenas setenta. Fueron perseguidos, encarcelados, "devueltos a sus padres" y desalojados. El artículo se explayaba sobre las mismas acusaciones de siempre: que estos jóvenes defendían teorías libertarias bastante imprecisas, sin respuestas o propuestas concretas que ofrecer. Yo les pregunto: ¿de dónde demonios se supone que obtengan respuestas claras si nadie en el mundo "normal" las tiene? ¿No es suficiente que la gente de catorce, dieciséis o veinte años tenga conciencia y sepa que las cosas no pueden seguir como están? ¿No es suficiente que asuman riesgos para evitar los beneficios de la vida de clase media? ¿Que estuvieran dispuestos a poner en juego sus vidas, su confort y su reputación con la vaga esperanza de que alguien, de algún modo, en algún lugar los ayudara a encontrar una respuesta? Me entristece leer estas declaraciones moralizantes de los tenientes de policía, intensificadas luego por los reportes periodísticos, informando que "la población local asistió a la policía mientras pedía a gritos: '¡Échenlos, quémenlos... quemen vivos a esos malditos cerdos!'".

Le diré una cosa: Pasolini tiene razón. No se puede apelar a la conciencia para combatir la estupidez, no se puede establecer con claridad cuál es el problema sobre el que hay que trabajar. Antes de que usted tenga una chance de trabajar sobre el tema ya habrá sido devorado por el sistema, y toda su gente hermosa estará trabajando en Madison Avenue, o para

Finsider u Olivetti. Nunca nadie quiso una guerra, pero cuando nos cae una encima, solo podemos pelearla en sus propios términos. A menos que crean que, por ósmosis, las personas de la Tercera Alternativa se volverán más numerosas que el resto de las personas del planeta unidas, que toda esa gente que tiene en su poder las armas, las municiones, las palabras bonitas y las comodidades. La gente de la que usted habla existe en todas partes, la conocemos como Provos en Holanda o bajo millones de nombres diferentes en Praga, Londres o Roma; pero la única conciencia que esa gente posee es la conciencia de que hay que rebelarse, aunque no sepa bien contra qué. Nadie organiza una revolución a favor de algo, porque es imposible definir los objetivos. "¡Paraíso ahora!"... ¿Qué paraíso, cuál? ¿Qué valores representa? ¿Qué ofrece? ¿De qué manera puede resolver el problema de la superpoblación?

MEKAS

Los objetivos son parte del mañana. Las ideologías también. Cuando reclamamos un "¡Paraíso ahora!" es porque no queremos esperar a mañana.

PASOLINI

Esa es una actitud típicamente religiosa. Para la religión no hay una vida que vivir mañana, eso es parte de otra vida, de la vida prometida. Pero sí, toda ideología humana apunta al mañana.

BACHMANN

Ese es, por supuesto, el origen de toda esperanza.

PASOLINI

¿No es la esperanza una forma estrictamente humana de creencia, el anhelo de que puede haber un mañana mejor que el hombre mismo puede construir?

BACHMANN

No, es más bien *spes ultima dea*. En vez de decirse a sí mismo "tendré que suicidarme hoy", el hombre inventó la esperanza. Ahora puede decir "no es necesario que me suicide porque mañana viviré mejor". De hecho, diría en

ese sentido que el suicidio y la esperanza son la misma cosa. Así es como nace la percepción del tiempo, exactamente del mismo modo que usted detalló al explicar el proceso de montaje cinematográfico: la continuidad temporal comienza a existir cuando empieza a existir el pasado; cuando el hombre alcanza una conciencia del presente, lo esperable es que esa conciencia lo conduzca al suicidio. Pero, en lugar de llevarlo a cabo, decide inventar un sistema diferente para poder seguir con su vida, y la esperanza es la alternativa más sencilla. La esperanza, igual que el suicidio, implica rendirse por hoy.

PASOLINI

Postergar el problema, ese es un método antiguo y muy consolidado...

MEKAS

... pero en su nombre se han cometido las peores atrocidades. El modo en que los blancos lidiaron con la problemática de los negros es un claro ejemplo. Antes, el hombre blanco, mirando hacia el futuro, siempre quería entrar en la casa del negro y resolver sus problemas. Hoy en día la situación cambió, los negros están resolviendo sus propios problemas. Ya no necesitan nuestros líderes ni nuestra orientación, tienen suficientes líderes propios. Sabemos que se está cocinando un gran brote de violencia en Nueva York este verano, y nosotros no la favorecemos, pero tampoco nos oponemos a ella. Decimos que si los negros quieren volar esos edificios, bien, que lo hagan hoy mismo, que lleven a cabo su guerra hoy mismo, no los detendremos. Pero tampoco podemos ayudarlos, no podemos hacer la guerra por ellos. No tienen idea del antagonismo creado a lo largo de los años por el hecho de que los blancos quisieran hacer el trabajo de los negros.

PASOLINI

Entiendo muy bien su posición, es una postura total y absolutamente democrática.

MEKAS

¿Qué otra cosa sugeriría usted? Creo que si se produjera una guerra civil, esta generación de jóvenes blancos probablemente apoyaría a los negros a la hora de pelear. No tengo ninguna duda al respecto. Pero en este mo-

mento solo pueden brindarles su apoyo moral. En las manifestaciones, sin embargo, marchamos todos juntos. En los *be-ins*, los negros y los blancos andan juntos, al igual que en las manifestaciones masivas, como la que se organizó contra la guerra de Vietnam, de la que participaron doscientas mil personas. Ahí se podía ver a los negros y a los blancos juntos. Fue la primera vez que los diferentes movimientos se unificaron.

PASOLINI

Entiendo muy bien su posición, su determinación de no tomar las decisiones en nombre de ellos y de dejar que las cosas se desarrollen democráticamente, como debe ser. Pero siento que el problema es que los negros, al igual que Israel hoy en día, están desarrollando un pensamiento nacionalista. También los puedo entender a ellos, probablemente tengan razón al pensar así. Pero este es el punto donde falta una ideología. Incluso si nos basáramos en las ideas marxistas, sería fácil demostrar que este no es un conflicto racial, sino social.

MEKAS

Pero toda esta situación, este vínculo extraño entre blancos y negros, es solo el producto de algo previo; vinimos y nos encontramos con esta situación que ya era caótica por culpa de la generación anterior. Para resolver este desorden que dejó la generación anterior, lo único que podemos hacer es dejarlos solos. Quizás luego, más adelante, podamos unirnos en igualdad.

PASOLINI

Quizás puedan estar juntos más adelante, pero ahora las cosas progresan de un modo casi religioso, y ninguno de ustedes sabe hacia dónde conducen. Comienza siendo algo místico-religioso para los blancos y místico-étnico (o, debería decir, racial) para los negros, y sinceramente no veo cómo pueden unificarse estos dos caminos. Porque tanto la religión como el misticismo son fuerzas centrífugas, y eso puede implicar que se separen. Que los negros lograrán su liberación a través de la fuerza me resulta algo evidente, porque en este momento sus condiciones de existencia son totalmente inadmisibles. Todas las ideas que usted propone son inicialmente buenas, pero siento que debe enfrentarse a las realidades que provoca. A

fin de cuentas, los negros ya no tienen nada que perder, pero usted y su gente sí tienen mucho que perder: sus privilegios de clase media, como usted mismo dijo. De hecho, lo que tienen para perder es el privilegio de ser "gente hermosa", que sigue siendo una forma de privilegio.

BACHMANN

¿Entonces sugiere que es necesario encontrar una ideología, aun si la misma restringe la libertad del individuo? ¿Incluso si la ausencia de una ideología central es parte de su propio ser? Me refiero a lo que usted dice, que deben tener una ideología para poder triunfar, incluso si la ideología atenta contra su propia naturaleza. Considero que esto se corresponde con lo que yo mismo dije antes.

Cuando usted habla de cine, cuando analiza a este arte gramaticalmente, incluso cuando dice que todo en este momento es siempre nuevo, se está contradiciendo. Propone una regla que establece que uno no debería establecer reglas. Y lo mismo se corresponde con lo que dije antes.

Toda ideología, por lo tanto, contiene en su interior el germen de su propia muerte, incluso desde el momento en que se la delimita de un modo definitivo. Esto también funciona como paráfrasis de su propia teoría del montaje. Creo importante recordarle este asunto del espíritu grupal: cuando usted habla de campos de concentración, bueno... ¡En los campos de concentración siempre hay un espíritu grupal más fuerte que en las ciudades libres! Usted llega a la conclusión de que los campos de concentración y las aldeas en Nuevo México son, de alguna manera, la misma cosa, o que, de hecho... ¡Estas aldeas son campos de concentración voluntarios! Las guerras y las revoluciones siempre han producido arte y cambios espirituales, pero el bienestar nunca produjo nada positivo. Por lo tanto, mientras el hombre esté cómodo (y cada vez está más y más acomodado), no será libre. Es un viejo debate que siempre tenemos: si la necesidad biológica de los individuos de expresarse es mayor en tiempos de adversidad que en tiempos de relajo. Toda experiencia histórica, más allá de las teorías de Marx, apunta hacia la primera opción.

MEKAS

Creo que nuestro eslogan, "¡Paraíso ahora!", incluye estas posibilidades, y que al afirmarlo podemos construir hacia el futuro, porque antes que

nada somos conscientes de que los tiempos no son buenos, más allá del bienestar que nos rodea. En segundo lugar, nos ayuda a funcionar, crea una atmósfera de optimismo.

BACHMANN

Creo que el único optimismo posible en estos tiempos es un pesimismo absoluto; solo eso puede ayudarnos a continuar: saber dónde estamos parados, comprender quiénes somos. Si uno es consciente de la realidad que lo rodea, del hecho de que tenemos un tiempo de vida limitado en este planeta, entonces puede vivir, porque lo hace dentro de una realidad.

MEKAS

Solo conocemos una realidad, y esa realidad se basa en dos hechos: primero, que consideramos que el mundo que nos rodea está distorsionado y corrompido, y no lo queremos; segundo, que existe otra realidad, que hay unas pocas personas que llevan adelante una vida diferente. Entonces decimos: momento, si todo el mundo fuera así, sería hermoso. Por ese motivo es que no somos pesimistas. Sabemos que sería hermoso, lo damos por sentado. No puede ocurrir nada peor que lo que tenemos hoy en día. Creemos que el cambio es posible, y tomamos partido por una de las fuerzas, no por la otra. Afirmo esto sin empezar a teorizar sobre el pasado y el futuro, sin entrar en temas como el modo en el que los individuos se desarrollaron, las reglas que establecieron...

PASOLINI

¿Es cierto que en los Estados Unidos todavía existe la pobreza entre los hombres blancos?

MEKAS

Por supuesto, y, de hecho, por primera vez, los blancos sin recursos y los negros son los únicos dos grupos en los Estados Unidos que hoy en día quieren que haya una revolución. Luego hay diferencias personales que complican las cosas, a un grupo no le gusta el otro, etc.

BACHMANN

Creo que esta conversación solo puede tener valor si vamos más allá de los

problemas comunes, cotidianos. Estas guerras ya han comenzado hace un tiempo: Vietnam, la liberación de la población negra, la pobreza, la libertad de expresión. Todos estos conflictos expresan un único hecho: que el hombre actual ya no puede ser un simple hombre porque está rodeado por un grupo, ha sido sistematizado, sea en buen o mal sentido. Es una situación social delicada y a la vez concreta. El verdadero problema es qué puede hacer el hombre, en tanto individuo, para existir. Si miramos la historia hasta el día de hoy, la pobreza, la guerra y la maldad humana nos han ayudado a pensar, nos han indicado que la verdadera lucha está fuera de nosotros mismos. Pero estos conflictos –la causa de la población negra, la búsqueda de un nuevo cine norteamericano, el anhelo de confort– se resuelven solos. Nadie, o ninguna situación, nos ha ayudado a resolver nuestros problemas interiores, la dificultad de convertirnos en nosotros mismos, de llegar a ser quienes somos.

MEKAS

Probablemente esté de acuerdo con usted. Por eso digo que debemos cambiar a los Estados Unidos o a China o Rusia desde adentro, eso debemos hacer si queremos lidiar con los problemas de encontrar una nueva forma de hacer las cosas. Trato de aislarme de toda teoría histórica, y de basarme en lo que veo a mi alrededor, en lo que me resulta más cercano.

PASOLINI

Toda religión siempre afirma esta misma idea, que los problemas no vienen de afuera sino que nacen adentro de las personas. En este sentido, el hambre de los chinos, que los ayuda a distanciarse de sus problemas internos, y su bienestar, que representa un sueño que también los aleja de la realidad, son la misma cosa. Por lo tanto, terminamos reduciendo al hambre y al bienestar según aquello que los vuelve similares: ambos son problemas externos.

MEKAS

Pero uno no puede desestimar las manifestaciones externas. Por ejemplo, la guerra de Vietnam afecta a los norteamericanos internamente. A su vez, también ayudó a producir una generación joven de pacifistas norteamericanos. Funciona en ambos sentidos. Todos sabemos que la ideología es importante, que debe llegar, que debemos encontrar el camino hacia ella.

BACHMANN

¿Cree que puede surgir una ideología a partir de su Tercera Alternativa, un pensamiento definido que le permitirá al hombre vivir más felizmente?

MEKAS

Siempre ocurre de ese modo, algún día tendremos una ideología. Todavía no podemos ponerla en palabras, pero *algo* está desarrollándose en los Estados Unidos en la actualidad, y podemos llamar a ese algo "ideología".

PASOLINI

Por supuesto que sí. Yo creo que ya existe, y reside en aquello que llamamos la Nueva Izquierda. Ellos tienen una ideología. Puede que aún sea un poco ecléctica, que aún sea un poco inconsciente y que todavía se encuentre en un período formativo.

MEKAS

Sí, quizás nuestra ideología derive de esa fuente. Nos llevará dos o tres años más, pero...

PASOLINI

Considero que las ideas de la Nueva Izquierda norteamericana conforman una de las ideologías más revolucionarias del mundo actual. Quizás el otro exponente sea la ideología china antisoviética. Ambas son, a mi entender, las dos ideologías más importantes y vivas de este momento, son realmente excepcionales. El problema evidente al que China se enfrenta es que, si deja de ser un país donde la gente pasa hambre, el socialismo no se convierta en un movimiento burgués, que el socialismo chino no produzca una sociedad de bienestar como ocurre en Rusia o los Estados Unidos. La sociedad del bienestar es idéntica en todas partes.

MEKAS

Los únicos grupos en los Estados Unidos de hoy en día donde los negros, por ejemplo, logran conectarse con el resto de la sociedad pertenecen a la Nueva Izquierda.

PASOLINI

Es fundamental que encuentren definiciones precisas. Es una necesidad humana. Si no lo hacen, acabarán alcanzando un bienestar espiritual, que es incluso peor que el bienestar material.

MEKAS

Es importante que entienda que apelo al concepto "¡Paraíso ahora!" un poco a modo de mecanismo de agitprop. Quiero que la gente se interese en las películas y que haga preguntas. Es un buen eslogan para oponerse a los profesores. La discusión siempre conduce a otros temas interesantes. En uno de los debates más académicos que tuve con mis grupos en torno al cine italiano, propuse la siguiente solución: "No hemos descubierto nada nuevo en el cine nortamericano, y por lo tanto proponemos que también el cine italiano se quede donde está". Eso los estimuló. Las objeciones hacen que la gente hable, y a menudo también que piense. A fin de cuentas, eso es todo lo que queremos lograr en este momento. Creo que, aunque sea a pequeña escala, eso es lo que estamos generando.

EL TEATRO DE RICHARD FOREMAN

UNA CONVERSACIÓN ENTRE RICHARD FOREMAN, AMY TAUBIN, MICHAEL SNOW, P. ADAMS SITNEY, ERNIE GEHR, JONAS MEKAS, JOYCE WIELAND, KEN KELMAN Y MARGARET LADD.[12]

15 de marzo de 1969

MEKAS

Ahora que la tercera producción de Richard llegó a su fin, y que probablemente

12. Amy Taubin (1939) es una curadora y crítica de cine estadounidense; Michael Snow (1929) es un artista canadiense considerado uno de los nombres fundamentales en la historia del cine experimental; P. Adams Sitney (1944) es un historiador de cine estadounidense, co-editor de la revista *Film Culture*, y co-creador del Anthology Film Archives; Ernie Gehr (1941) es un profesor y cineasta experimental estadounidense; Joyce Wieland (1930-1998) fue una de las principales artistas y cineastas canadienses del siglo xx; Ken Kelman es un dramaturgo y crítico de cine estadounidense, miembro

no sea reseñada en los periódicos (al igual que sus dos obras previas), pensé que quizás podíamos organizar una conversación grupal sobre las tres producciones. Este es un teatro que me interesa, creo que es un teatro importante. La otra noche, alguien en McGregor's dijo que este es el teatro más importante desde los tiempos de Beckett, y yo reaccioné. Lo hice porque, más allá de que no tengo ninguna intención de negar la importancia del teatro de Beckett, nunca me importó demasiado. A mi entender, su teatro siempre se sostuvo en las emociones y en la idea de destino. El teatro de Foreman, al menos en los aspectos que más me atraen, ha abandonado el terreno emocional y ha ingresado a la esfera mental. Este aspecto mental es el que más me interesa. No es accidental que el mismo Richard denomine a su teatro como "ontológico".

SNOW

Es un buen punto de partida que pienses o enfatices el aspecto mayoritariamente mental de su obra. Yo también pienso que es un trabajo muy concreto, que hace pleno uso de los materiales del teatro, ordenándolos. Algunas de sus implicancias son mentales o filosóficas, pero lo que más me conmovió es el modo en que está compuesto, el desplazamiento que propone de cada cosa, de todo aquello que tiene al alcance: el discurso y la acción.

MEKAS

Todo tiene una finalidad formal –¿o debería decir estructural?–, los pocos elementos presentes están organizados de una cierta manera. ¿Cuál es el vocabulario que Richard usa? A modo de broma diría que utiliza unas cincuenta palabras. El inglés como idioma no sobreviviría con este dramaturgo.

SNOW

Pero también diría que el uso que le da a esas palabras es bastante concreto. Simplemente analizo la obra desde ese punto de vista, para continuar la idea de que su trabajo es mental. Los arreglos parten de estos mismos elementos, de las palabras, que tienen diferentes sentidos y que son, en su

del comité de selección de películas del Anthology Film Archives durante los años setenta; y Margaret Ladd (1942) es una actriz de teatro, cine y televisión estadounidense. [N. del E.]

implicancia, ontológicas. Una de las cosas más hermosas es que sus obras son casi organizaciones esculturales de cosas.

MEKAS

Lo que considero importante es que nosotros, todos en esta habitación, habíamos dejado de ir al teatro luego de ver los mejores trabajos, entre los que incluyo al Living Theatre y a algunos experimentos locales. Pero eso ocurrió hace más o menos cinco años, quizás más. Quedaron en el pasado. Y, de pronto, nos encontramos con una propuesta que nos interesa, que nos agita, nos provoca, nos atrae. ¿Por qué nos produce eso?

SITNEY

Bueno, ¿qué hubo de bueno desde Beckett a esta parte?

MEKAS

El Teatro del absurdo, el teatro basado en la improvisación, el Teatro de la crueldad, el teatro que produce el Actors Studio, el Teatro del ridículo, el camp... También existen los happenings.

FOREMAN

En los Estados Unidos, hoy en día, y creo que también en Europa, el teatro de vanguardia está demasiado focalizado, esencialmente, en usar al cuerpo como mecanismo expresivo, apelando a aspectos físicos y emocionales. Estos intentos responden al hecho de que el lenguaje y las ideas ya no funcionan en el teatro, y buscan superar a la mente a través de un trabajo intenso sobre el cuerpo. Yo creo que no funciona en absoluto.

SITNEY

Este punto me resulta realmente interesante. El Living Theatre es un ejemplo de danza expresionista, de acuerdo. ¿Pero cómo te sientes sobre la dirección que has tomado en comparación al trabajo de Kenneth King?

FOREMAN

Creo que estoy mucho más cerca a ciertas áreas de la danza, como Kenneth King y...

SNOW

Yvonne Rainer.

FOREMAN

Sí, Yvonne Rainer. Porque esa gente no surge a partir del expresionismo abstracto, de donde yo entiendo que nace todo el resto del teatro de vanguardia.

SITNEY

Uno lo piensa como teatro. Se aprende mucho de la danza, de múltiples maneras.

FOREMAN

Yo no he visto mucha danza, a decir verdad.

SITNEY

No me refiero a que te haya influenciado personalmente. Lo digo más en el sentido de un *zeitgeist*, de un espíritu de la época. Me parece que si el Living Theatre surge a partir de un tipo de danza, de cierto estilo extremadamente erótico emparentado con la Escuela de Martha Graham...

FOREMAN

No pienso que eso sea cierto.

SITNEY

Yo sí lo creo. Creo en gran medida que la danza ha marcado un patrón de trabajo escénico en este país. La danza, al igual que el cine... Estoy muy involucrado con la danza contemporánea, especialmente en los Estados Unidos. Creo que es muy importante, y que el teatro ha aprendido de ella directa o indirectamente. El Living Theatre ha tomado mucho de las modalidades europeas de la danza (y me refiero casi exclusivamente a Béjart), y no me sorprendería que en términos de dirección –no estoy hablando de la dramaturgia– haya aprendido mucho de los experimentos de Yvonne Rainer, entre otros.

SNOW

Una de las grandes influencias han sido los happenings, sobre todo los de

Kaprow. Me parece que la relación entre público y actores se ha fusionado más. Y la cuestión con la mirada...

SITNEY

Bueno, ese es el principio expresionista. Pero hay otro principio de la danza, sobre todo en la danza formal, que nace de la vida cotidiana. El Living Theatre avanza hacia el happening, pero parece más... Normalmente no puedo ver obras de teatro. La razón por la cual puedo ver la obra de Richard es que produce una sensación de realidad, propone ese mismo gesto de realidad que ese tipo de danza a la cual me refería.

SNOW

Su planteo es muy tradicional: el escenario está allí, nosotros estamos aquí atrás, somos el público. Esa es una de las cosas más hermosas de su propuesta.

SITNEY

Estoy agradecido por ello.

SNOW

A la vez transforma esa relación, la renueva. Realmente lo hace. Incluso si se trata de una dinámica tradicional, esa es una de las cosas que más me gusta. Realmente se nos ofrece algo, no se nos obliga a ser parte. Uno tiene la libertad de hacer lo que quiera.

FOREMAN

Sí, ya no puedo tolerar nada de lo que ocurre en la escena teatral actual. Una cosa que odio es que antes, cada año, veía al menos dos o tres cosas que me gustaban mucho, pero hace años que no logro soportar las obras que veo. No logro encontrar una justificación para manipular al público, para forzarlo a atravesar una serie de cambios emocionales preconcebidos. Eso solo profundiza sus respuestas habituales, que son justamente las que arruinan sus vidas. Creo que al menos estoy intentando no hacer eso, no preocuparme de que haya o no ciertos efectos emocionales. Pienso que todo teatro experimental, e incluso el teatro tradicional que he visto y que no consigo asimilar, está intentando que

el público atraviese esos cambios emocionales que ellos decidieron que son buenos para los espectadores.

MEKAS

Eso incluye al Teatro del ridículo.

Richard Foreman en su teatro, ubicado en el 491 de la calle Broadway, Nueva York, 1976.



SITNEY

Claro que sí.

SNOW

Y al Living Theatre, sobre todo.

SITNEY Y FOREMAN

Desde luego, sí.

FOREMAN

Algunos son mejores que otros. Algunos son incluso peores. Pero es la misma premisa. Creo que es una idea totalmente inútil, me parece casi una mala idea.

SITNEY

No sugiero un uso flagrante del teatro, salir ahí afuera, donde está el público, y violarlo... ¿Pero qué opinas del método tradicional de presentar un objeto en movimiento? Déjame que te dé un ejemplo. Vi su obra por segunda vez, y me tomé el trabajo de observar ciertos detalles. Moderé mi ritmo, me la tomé con calma al comienzo (dado que ya la había visto unas noches atrás) para contar con todas mis energías hacia el final. Noté que en la última escena, ni bien comienza la última escena, solo están presentes Hartman e Ida, y se produce el tipo de momento que a mí me recuerda a Chejov, ese momento en el que el escenario está en silencio y los dos personajes que han atravesado tantas cosas están ahora juntos. Sentí esa intensa presencia escénica y eso me conmovió, me atrapó. Es un momento muy sereno, pero hay miles de años de teatro tras él, y eso no me importó en lo más mínimo. Este descubrimiento reforzó mi gusto por la obra.

FOREMAN

Creo que la tarea que me propongo es no negar nada que surja. En la dramaturgia clásica uno intenta lograr momentos como esos. Uno se pregunta: ¿cómo logro ese efecto? Pero si surgen como objetos encontrados durante el curso de otro tipo de trabajo que uno lleva a cabo, también funciona.

SITNEY

Es un punto interesante. ¿Alguien más sintió la fuerza de ese momento?

SNOW

Sí. ¿Dirías que ese principio se aplica también al humor en la obra? Pensé que era un derivado, que de algún modo era una consecuencia. Hay algunas cosas que son graciosas, pero parecen más un derivado de otras cosas que se llevan a cabo o que ocurren.

FOREMAN

Es un tema que me resulta muy interesante, porque yo me involucré con el teatro desde muy joven, cuando estaba en la escuela secundaria, y solía montar estas producciones gigantes... y hace unos meses me pregunté: ¿cuál es la diferencia entre el modo en que trabajábamos entonces, es decir, el modo en que la gente aún trabaja en el teatro profesional, y el modo en que intento trabajar ahora? Realmente creo que la diferencia es que en esos días, y generalmente en el teatro, uno se sienta a pensar qué es lo que va a *funcionar*. ¿Qué puedo hacer para producir efectos predecibles que luego pueda, digamos, hacer *funcionar* teatralmente? Ese modo de pensar no me parece demasiado interesante. Me resulta mucho más interesante elegir una serie de reglas casi éticas, un procedimiento, y ponerlas en juego. Si las reglas son hermosas y adecuadas, luego, por definición, lo que obtengas siguiendo esas reglas tiene que ser algo sumamente importante.

SITNEY

Ese es el modo en que has aplicado las premisas básicas de la estética de posguerra al teatro. Simplemente nunca se ha hecho antes.

FOREMAN

No creo que este tipo de teatro sea particular, no es sino otro exponente de la corriente principal que las demás artes de vanguardia han aplicado en otras áreas. Creo que por una serie de razones prácticas el teatro no ha podido explotar todo tipo de expresiones que ocurren en otras artes, porque el teatro está sometido a una gran cantidad de otras considera-

ciones prácticas. Siempre pensé que Gertrude Stein es la figura literaria más importante del siglo XX. Por varios motivos nunca estudié su trabajo teatral muy detenidamente, pero es lo opuesto a Artaud, y todo el mundo hoy en día está influenciado por Artaud... Leí a Artaud por primera vez hace diez años, cuando se lo tradujo por primera vez al inglés. Me pareció muy atractivo, su búsqueda es bastante evidente y no creo que nadie discuta su valor; pero los escritos teóricos de Gertrude Stein sobre la literatura y el teatro son los que más me han hecho reflexionar. Vuelvo a ellos al menos dos veces al año, no dejan de despertarme conflictos y de guiarme, medito sobre ellos constantemente.

SITNEY

Yo diría que un gran avance sobre las cuestiones prácticas fue que Gertrude Stein siempre se mostrara complacida cuando un director convencional se proponía adaptar una de sus obras. Simplemente le daba permiso y expresaba alegría.

KELMAN

Personalmente, considero que estoy aquí en la medida en que cumplo una función. Si analizo a la gente aquí presente, creo que mi razón para estar aquí es que tengo una función muy específica que cumplir. Es decir, estoy aquí como integrante del elenco de *Angelface*.

SITNEY

Pero también estás aquí en tanto que eres otra persona que está profesionalmente involucrada en el teatro y la escritura teatral.

KELMAN

Bueno, lo estoy profesionalmente, no comercialmente, pero sí, me dedico al teatro. Eso no me da autoridad para hablar sobre este tema, al igual que Kubelka, Bresson, Brakhage o Jack Smith no están más autorizados a opinar por ser cineastas. No necesariamente. Ahora bien, si yo fuera famoso, podría hacer declaraciones sobre esta obra de teatro, porque si fuera famoso estaría autorizado a emitir juicios de valor sobre la misma. Tengo un gran respeto por esta obra, por *Ida-Eyed* y por aquella en la que



Arriba: Kate Manheim en *Total Recall*, obra teatral de Richard Foreman, Nueva York, 1970.
Abajo: *Total Recall*, obra teatral de Richard Foreman, Nueva York, 1970.

participé, *Angelface*. Me costó mucho trabajo, porque me considero un romántico y entendí que las obras trataban sobre otra cosa. Son obras que me dan mucho trabajo, pero a la vez percibo en ellas una gran precisión, exponen un estilo que me resulta absolutamente reconocible. Es imposible no verlo. Esto siempre es admirable, porque indica que hay una visión clara. Así que cuando las observo, o cuando soy parte de ellas, sé lo que está pasando. Me sentí más cerca de la esencia de la obra cuando me tocó ser parte. Y debo decir, en relación a las cuestiones que han mencionado, que lo fundamental es aquello que uno encuentra, eso que no es necesariamente premeditado pero que nace de la estructura misma. Eso fue lo que ocurrió en *Angelface*, donde interpreté el rol protagónico, o al menos uno de los roles principales. El momento crucial ocurrió la única vez que me alejé del escenario; me senté y decidí distraerme un instante de los pies escénicos, me dediqué a escuchar. De pronto, percibí muy claramente lo que debía hacer, y solo entendí esto ayer, cuando empecé a pensar sobre todo esto. Percibí la teatralidad, algo que quizás no tenía nada que ver con el tipo de teatro que estábamos haciendo, sino con algo mayor. Y a la vez entendí que esto ocurrió porque lo encontré. La respuesta estaba en el uso de los recursos, en la decisión de usar una cinta grabada junto a las voces, idea que surgió, como usted mencionó, porque nos resultaba imposible aprender todos esos parlamentos. La propuesta tenía sus consecuencias pero también era muy potente, y al escuchar todos esos sonidos flotando en el aire no pude evitar empezar a pensar. Hasta ese momento, estaba medianamente comprometido; a partir de entonces, me convertí en un devoto, me volví incondicional de la idea de un teatro compuesto de ecos. Nunca vi la obra desde la perspectiva del público, así que no puedo confirmar esta sospecha, pero empecé a sentir que estábamos haciendo un teatro de ecos, gran parte del tiempo, incluso todo el tiempo.

SITNEY

Pero también *Ida-Eyed* lo era.

KELMAN

Bueno, sí, pero...

SITNEY

Digo, en esencia.

KELMAN

Sí, pero verás, hay una gran diferencia entre lo que yo percibí en la obra y lo que efectivamente me tocaba interpretar. El tipo de eco que uno percibe en *Ida-Eyed* es más un eco preconcebido en el libreto, está escrito de antemano; es una especie de eco serial que responde a necesidades de estructura y forma, mientras que aquello que a mí me fascinó es el eco físico, la voz que atraviesa el espacio como una manifestación espiritual. Que ocurran este tipo de cosas me revela la riqueza de lo que está sucediendo. Solo puedo hablar desde este nivel de análisis. No puedo decir nada desde un punto de vista crítico u objetivo, pero para mí fue muy significativo. Por supuesto que me divertí mucho más haciendo *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*, porque era más bien un entretenimiento. Entendí a partir del segundo minuto que era una obra vacua, de la cual no podía obtener nada, excepto por la oportunidad de decir cosas graciosas sobre ella bastante tiempo después y por la ocasión de hacer imitaciones. Tendría que esforzarme mucho para encontrar algo gracioso que decir sobre *Ida-Eyed*. O para divertirme imitando algo de ella. No es ese tipo de obra. Quizás otros integrantes del elenco tengan algo diferente que decir.

GEHR

A mí me cuesta usar la palabra "teatro" al hablar del trabajo de Richard. He estado vinculado a dos de sus producciones. He visto la tercera. Nos enfrentamos a un gran problema cuando lidiamos con el teatro, del mismo modo que cuando usamos palabras como "película" o "cine": en general, la gente asocia a estas palabras con relatos, con gente que se mueve delante de una cámara. Por eso me cuesta pensar al trabajo de Richard como teatro. Creo que tiene más que ver con la vida misma...

MEKAS

¿Qué es lo que quieres? Este es un teatro *vital*...

GEHR

Sí, pero...

MEKAS

Hay un escenario. Es real. Hay gente. Son reales. Pronuncian ciertas palabras. Son reales. Están pasando cosas ahí arriba. Te sientas. Observas. Allí, delante tuyo...

GEHR

Sí, me doy cuenta... No digo que sea la vida misma. Por supuesto que se trata de una abstracción, y que se la representa como tal, pero... Me parece inadecuado usar la palabra "teatro", porque uno no puede ignorar qué es lo que se ha hecho previamente en ese medio. Dejé de ir al teatro hace dos años. La última obra que fui a ver fue *America Hurrah*, del Open Theatre, y me fui antes del final. Estoy harto del teatro...

SITNEY

Pero el motivo por el cual no lo llamarías teatro es porque...

GEHR

... no me gusta la connotación que la palabra tiene...

SITNEY

... porque crees que el teatro ha caído muy bajo.

GEHR

Se ha convertido en puro cliché.

MEKAS

Entonces cuando ves buen teatro, ya no quieres llamarlo así.

GEHR

El problema es que uno va a ver una obra y tiene que tolerar infinidad de clichés hasta toparse con un segundo de realidad. Todo se hace de cierta manera.

FOREMAN

Pero fuiste a ver al Living Theatre, te vi allí.

GEHR

Bueno, sí, pero también abandoné la sala, ¿no? Entiendo que haya gente a la que le guste.

MEKAS

Yo también fui, y me retiré antes, y eso que mi paciencia es la madre de todas las paciencias.

FOREMAN

Cuando voy a ver cosas que se hacen actualmente en el teatro, incluso propuestas como las del Open Theatre o el Living Theatre, en general siento que son poco reales. Ya no sé bien en qué nivel catalogar lo que digo –pienso en los gestos, las cosas que ocurren, los actos que se ejecutan, las palabras que se dicen, el modo en que están planteados– pero una cosa que intenté hacer es que todo aquello con lo que trabajo esté realmente allí. Y eso es verdaderamente lo único lo que me interesa, casi: que todo lo que está allí presente realmente esté allí.

SNOW

Sí, eso es interesante. Siento que tu trabajo es muy real y al mismo tiempo no es naturalista, pero da una tremenda sensación de realidad...

FOREMAN

Bueno, el naturalismo no me parece real.

SNOW

Sí, hay algo en tu trabajo que funciona como una inversión de las cosas.

SITNEY

Este punto es muy cierto. Me gustaría agregar algo sobre el tema, de paso. No todos los presentes estamos desencantados con el Living Theatre. Considero que *Frankenstein* es una experiencia increíble. *Paradise Now* es equivalente a los peldaños inferiores del purgatorio. Pero estoy convencido de que *Frankenstein* es una obra valiosa. Claro que no es lo mismo, hay una diferencia entre alguien que pertenece a una disciplina completamente

distinta y que se asoma casualmente a otra área para estudiar lo que allí ocurre, y alguien que ha dedicado su vida entera a esa disciplina. Por eso entiendo perfectamente tu punto.

SNOW

Ida-Eyed es real a muchos niveles, pero no me gustaría compararla con otras obras. Creo que nos equivocamos al tratar de poner todo en contexto. No creo que debas aclarar qué es *Ida-Eyed* en relación a otro tipo de teatro. Puedes hablar de ella específicamente sin decir que se opone a esto o aquello. Volviendo al tema de qué tan real es, yo creo que lo es en varios niveles y no solamente en su aspecto casi documental. Es real en relación al modo en que opera la mente.

LADD

Eso mismo es lo que yo creo, precisamente lo que hizo que me encantara. Quiero decir que me sentí parte de ella. Tanto al ensayarla como al actuarla en público. Nunca me aburrí de hacerla. De hecho, lamento que se haya acabado porque siento que podría haber tenido una experiencia aún mejor...

MEKAS

Eres una actriz, estás descalificada en este diálogo... De acuerdo, te aceptaremos, dado que no somos demasiados. Creo que tuviste una experiencia increíble. Cada vez que salías a escena era como si entraras a otro mundo. Cuando fuimos con Richard a ver *Tom, Tom, the Piper's Son*, de Ken Jacobs, dijimos: de esto se trata. Y Richard expresó que si estuviera varado en una isla y solo pudiera llevarse una película, sería esa. Mientras yo miraba *Tom, Tom* sentí que era una experiencia muy abstracta. Me atrapó, pero tuve que hacer un gran esfuerzo por entrar en su lógica y quedarme allí. Mientras logré penetrar en su mundo, su empuje gravitacional me resultó muy fuerte. Me mantuvo allí adentro, y entendí que si me permitía a mí mismo salirme de esa gravedad estaría *completamente* fuera, como me ocurrió las veces que la gente me interrumpía. En esas ocasiones volvía a mirar hacia la pantalla, a *Tom, Tom*, y ya no tenía ningún sentido... hasta que volvía a entrar en su órbita. Una vez que uno

logra ingresar, la experiencia es muy rica y agotadora. Lo mismo sucede con esta obra. Al igual que con *Angelface* y con *Ida-Eyed*. Fui a ver su obra y tuve que esforzarme por entrar, por lanzarme hacia ella. Gran parte del teatro actual es tan escueto que no hace falta lanzarse hacia él, es como el agua. Permanecí en la lógica de la obra de principio a fin, y sentí cómo me inclinaba en la butaca. Tanto en *Angelface* como en *Ida-Eyed* me sentí parte de comienzo a fin. Era como estar en otra parte, en un plano abstracto, sumamente formal, *mental*. Una energía ajena, perteneciente a otro lugar. Sin dudas Brecht criticaría esta obra: ¿dónde demonios está el *Verfremdungseffekt* [efecto de distanciamiento]? Lo hará, desde su tumba: ¡Despiértenme, despiértenme!

De cualquier modo, no se parece a nada que yo conozca del teatro contemporáneo. No quiero confundir el mundo personal de un artista, en este caso Richard, con la "dirección que está tomando el teatro", pero creo que un mundo personal total y claramente expresado es una dirección en sí misma. Repito, como dije al comienzo de nuestro debate: para mi gusto, es este aspecto mental el que hace único al teatro de Richard. No encuentro esa cualidad en ningún otro teatro que conozca. Y lo logra a través de una puesta en escena sumamente formalista, muy controlada. Es tan formalista que es casi lo opuesto de lo formal: es la realidad misma. Cuando esos pequeños detalles se vuelven reales, lo son en tanto que flotan dentro de esos marcos cuidadosamente elaborados, construidos. La realidad, para ser percibida como real, debe estar adecuadamente alineada. Richard, Amy y yo hemos analizado varias veces, mientras tomábamos café, el uso que Jack [Smith] hace de las palabras en *Lobster*, que se presentó hace cuatro años, en la calle Lafayette...

SITNEY

The Rehearsal for the Destruction of Atlantis.

MEKAS

Sí, donde las palabras ya tenían una presencia. Cada palabra recibía un trato individual. Y luego fui a ver al Living Theatre en Brooklyn, a ver *Paradise Now*, donde corren y gritan que odian esto y aquello, o que aman esto o aquello, y pensé: oh, si tan solo usaran micrófonos poderosos, y hablasen

a través de ellos, suavemente. Porque son y estaban tratando de ser muy honestos, muy sinceros en *Paradise Now*, pero cuando uno empieza a gritar se convierte en otra cosa. Y pensé: ¿no saben acaso que están pronunciando *palabras*? ¿No perciben el *espacio*, todo ese espacio que hay entre ellos y *yo*? Si tan solo usaran micrófonos, si se acercaran a nosotros, si usaran las palabras que pronuncian de un modo personal, como mensajeros, como transmisores... si se fijaran en la calidad de voz necesaria para esas palabras... Pero no lo hicieron. Simplemente gritaron. Así que me fui. Odio los mercados.

SITNEY

Tu punto es muy parecido al mío, pero pienso lo opuesto en relación a algunos de tus puntos teóricos. Mientras te escuchaba hablar pensé que yo, personalmente, tuve una experiencia muy diferente al ver la obra, al ver *Ida-Eyed*.

MEKAS

Probablemente fue diferente para cada uno de nosotros.

SITNEY

¡Pero funcionó! Lo hizo en esas formas tradicionales en las que yo le pido al teatro que funcione. Aun si, como dijo Richard, las cosas que funcionan nacieron como de un tiro de billar, de carambola, en vez de ser producto de una manipulación directa. Probablemente esa sea la única forma verdadera de trabajar hoy. Lo que yo vi, en cada momento, fue la presencia erótica de Gertrude, completa, una presencia diabólica en el doctor y en la escena culminante entre Hartman y Gertrude.

MEKAS

¿No notaste eso en otros niveles?

SITNEY

No, déjame que llegue a mi punto. La única razón por la cual tolero ver algo así es porque existen otros niveles, solo esos otros niveles formales me lo permiten. El teatro estaba muerto para mí, pero gracias a ellos puedo ver teatro. No fue una experiencia similar a la que suelo tener con tecnologías

similares, como la danza o el cine. En absoluto. Fue una experiencia relacionada a lo que el teatro puede hacer con medios diferentes a lo esperado, con medios que no están orientados al efecto habitual. Así es como percibí esos momentos especiales. La manera habitual de producir estos momentos es apelar a técnicas dramáticas contundentes, esas que se enseñan en la escuela de teatro de Yale, donde estudiaron Ken y Richard. Asumo que eso es lo que enseñan allí, cómo construir tensión. Por supuesto que nada de esto es lo que se hizo en *Ida-Eyed.* El mecanismo de la obra hace que las percepciones que uno tiene en cada instante funcionen a un nivel bastante elevado, abstracto, formalista. Y sin embargo siento que podría describirla como una obra sencilla, que habla de una pareja y de otra mujer. Dicho así, casi suena absurdo. Una presencia sexual entra a la casa y, al mismo tiempo, junto a ella, llega un doctor cuya presencia es diabólica. La escena final, que yo interpreto como una escena de terror, es una confrontación entre el hombre y la mujer luego de que tanto la presencia masculina diabólica y la poderosa presencia femenina se han ido. Esta podría ser una obra de Chejov, o una obra de Broadway de los años treinta. A mí me resultó real y poderosa, sólida, y lo que sentí al salir fue que había estado frente a una experiencia teatral, completamente diferente a un espectáculo de danza. Realmente sentí que presenciaba una experiencia teatral. Seguramente todos ustedes tengan una visión muy diferente de la obra.

FOREMAN

No. ¿Qué aspecto te hace pensar que tu visión dista de la mía? Me refiero a que en este punto no noto algo especialmente diferente.

SITNEY

Acabo de describir una obra muy convencional.

FOREMAN

Yo ya no puedo notar la diferencia. Le suelo preguntar a la gente: ¿es esto realmente tan diferente de las propuestas más normales?

SITNEY

Bueno, en principio funciona. Esa es la diferencia. Tengo una serie de

críticas, pero son muy concretas. Me hubiera gustado ver *Angelface*, para poder entender la diferencia entre trabajar con gente común y actores profesionales.

LADD

Estoy en desacuerdo con usted. Lo que quiero decir es lo siguiente: uno puede ver esta obra de maneras diferentes, y creo que Mekas reaccionó a ella de forma intelectual porque tenía derecho a hacerlo. Me refiero a que Richard no forzó una reacción en él. Creo que allí yace la integridad y la grandeza de la obra.

FOREMAN

¿Puedo aclarar algo? Hemos estado usando la palabra "intelectual". Creo que hay cierta confusión sobre lo que eso significa.

MEKAS

Sí.

FOREMAN

Porque creo que en realidad nos estamos refiriendo a algo que tiene implicancias espirituales y no –dado que hablamos de Ibsen– al retorno de un teatro que lidia con ideas y que nos pide que usemos la mente. No creo que Mekas se refiera al uso de la mente del mismo modo en que uno la usa en una obra de George Bernard Shaw, sino más bien al vaciamiento de la mente para que esté más alerta, más despierta. Al menos eso espero. Y eso es lo que ocurre en la mente durante una experiencia de este tipo, a diferencia de cuando se la llena de buenas ideas para mantenerla entretenida.

MEKAS

Correcto. En este punto es donde volvemos a tus propias notas, que afirman que es un "teatro ontológico-histérico". ¿Por qué lo defines de ese modo?

FOREMAN

En su momento escribí esas palabras para el estreno de *Angelface*, y recuerdo



Anuncio de una performance realizada por el Ontological-Hysteric Theatre de Richard Foreman, Nueva York, 1969.





The New Dramatist's Committee presents a workshop performance:

1) Ontological-hysteric theatre: R. Foreman: IDA-EYED (#3) An Intelligent Revelation.

2)Performance limits: 1 hr. 15 minutes(minimum) 1 hr. 40 minutes (maximum).

3) Ontological-hysterical theatre is/is-not of benefit to all potential spectators. Therefore if the individual spectator finds at any point during the performance that his perceptual resources have been so exhausted that he feels compeled to leave the theatre, he is asked to do so as quietly as possible--causing a minimum of interfegrence with the work still being done by performers and/or other spectators.

4) Cast: HARTMAN=Duane Rivers: IDA=Margaret Ladd: OTTO REINMAN=Albert Amatau: GERTRUDE=Diana Davila: NURSE=Elsa Raven: DOCTOR+=Matthew Lewis: Stage production by Mr. Foreman: Crew: Peter Schifter, John Pryor,Gintare Sileika, Max Brandt, Rich Kleinschmitt.

5) Clarification: Ida is Hartman's wife. Otto is Gertrude's uncle. Hartman is working on himself, whatever the external circumstances.

6) Plot: (Scene by scene) 1: Otto comes to Hartman's apartment and asks him to allow Gertrude to live there. 2: The Doctor and the Nurse come (to care for Ida? is she ill?) and, fidding Gertrude asleep on the couch, kill her. 3: Otto returns to see how things are going between his niece and Hartman. 4: Hartman is concerned with demonstrating to Otto that Gertrude is dead. But she is only sleeping. 5: Ida returns. Otto enters carrying a big light in front of his face. 6:Hartman comes to terms with life and learns to accept everything.

7)Noteworthy stage events: Scene 1: Chair that vibrates. Scene 2: Chair that collapses. Scene 3: Chair that collapses (repeat). Scene 5: Chair that rolls to the light. Scene 6: Gertrude and the Doctor are carried out like pieces of furniture.

NOTE: During the performance there will be approximately 300 units of silence.

New Dramatist's Workshop. 83 East Fourth Street (Between Bowery and Third Ave.) Mon.-Thurs. MARCH 10-13: 1969. 8;30p.m.

que traté de encontrar una definición porque estaba aquí ese austríaco que cortaba animales en pedazos. Tenía un nombre sofisticado [Hermann Nitsch]. Pero a medida que pasa el tiempo siento que fue una de esas casualidades de la vida, porque una y otra vez siento que fue una elección afortunada.

Realmente expresa lo que creo que ocurre en las obras. La ontología en el terreno filosófico es el estudio del ser en oposición a otros seres, y lo que verdaderamente me interesa es tomar aquello que está pasando y llenarlo de espacio, cubrirlo de agujeros. Darle forma, y que su existencia atraviese la obra, la inunde, anulando a los seres específicos. Esas son las pausas. Hay unas trescientas pausas en la obra, y la razón por la que existen es que uno necesita tiempo para aglutinar sus pensamientos. Uno comienza a jugar con ciertos objetos, ciertos gestos, ciertas palabras, y luego... el *ser* subyace, los atraviesa, los borra. En ese momento es cuando uno se detiene y vuelve a empezar con otro grupo de objetos, para dejar que el ser que las sostiene las atraviese.

LADD

Por el modo en que hablas de los objetos encontrados creo que, consciente o inconscientemente, debes haber planeado que las relaciones humanas, al menos a tus ojos, también se muevan.

FOREMAN

Por supuesto.

LADD

Me parece que tú sentías que se movían, y por lo tanto yo sentí que había movimiento.

FOREMAN

Mi punto de partida es una situación hipotética naturalista. Me gusta pensar que empiezo a partir de aquello que todos heredamos, una mirada convencional, normal y cotidiana de la vida, y luego... le doy aire, la expongo para que se airee. En vez de sacarla al sol, dejo que la existencia del ser la penetre y que noquee todos esos módulos de hábito.

MEKAS

Cuánto más dejas de lado esos detalles emocionales y psicológicos, más abierto se está para percibir el trabajo de una nueva forma...

SITNEY

Lo que me sorprende es que estas mismas constantes se entiendan tan claramente.

FOREMAN

Simplemente quiero hacer algo que la gente, si lo desea, pueda visitar y sentirse bien al respecto. Me asombra mucho que haya tanta gente que no se sienta bien...

LADD

Cuando mencionabas que puede haber no-actores que interpreten la obra, gente interesante que lo haga en vez de actores, creo que lo ideal sería contar con actores interesantes que hayan sido entrenados específicamente para este tipo de teatro. Porque realmente creo que hay un problema de actuación, algo que no siento que yo haya domesticado y que representa una problemática diferente a cualquier experiencia que yo haya tenido en mi trabajo de actriz. Es apasionante, es emocionalmente desafiante.

SITNEY

Es por eso que yo uso la palabra –y Richard lo sabe tan bien como yo– "problemática". Muchos directores de cine se han enfrentado a este problema. Y, por lo que sé, han encontrado una solución paralela. Es decir que hay otra manera de hacerlo. La forma tradicional de describirlo es que, dado que se trata de una película, donde se seleccionan tomas y se cortan partes, es posible que un no-actor interprete el papel. Esto se inició con Rossellini, o Bresson, o cualquiera de los mejores directores que trabajan con "actores" en sus películas. Yo creo que es posible hacer esto en el teatro.

LADD

Yo no...

MEKAS

Lamentablemente, ninguno de ustedes vio *Angelface*, en la que este principio fue llevado a la práctica, y donde funcionó a la perfección. Es un ejemplo de gran teatro, interpretado por "actores" fantásticos, que eran en realidad no-actores.

LADD

Quizás deberían convertirse en actores, entonces.

MEKAS

[*En broma*] ¿No serás, acaso, una agente secreta del Sindicato de Actores?

LADD

Solo quiero decir que deben ser personas que realmente amen el teatro, porque creo que la obra se basa en la idea de amar al teatro.

MEKAS

Sin duda les encantó el teatro de Richard.

FOREMAN

Yo también creo que es interesante trabajar así. Cuando montamos *Elephant Steps* el verano pasado, trabajé con cantantes de ópera. Los cantantes de ópera suelen ser llamativamente mediocres en el aspecto actoral, y lo primero que Stanley me dijo, meses antes de empezar los ensayos, fue: "Oh, Richard, ¿qué vamos a hacer? Terminaremos trabajando con gente pésima, será horrible". Yo le respondí: "Stanley, no te preocupes. Trabajaremos de una manera que creo que nos permitirá encontrar y aprovechar cosas en ellos, todo va a estar bien". Hoy pienso que funcionó maravillosamente. No eran tan buenos como los actores de *Angelface* o de *Ida-Eyed*, porque eran cantantes de ópera, lo cual implica que eran especiales en cuanto a la actuación, pero realmente creo que el trabajo de varios de ellos fue increíblemente hermoso, se lucieron sobre el escenario más que cualquier otro cantante de ópera que yo haya visto antes. Y creo que se debió al modo específico en que les permitimos trabajar, que se relaciona al trabajo de Bresson con no-actores y que la gente encuentra tan atractivo. En

esencia, los cantantes de ópera son peores que los no-actores, son más bien actores que recibieron un entrenamiento horrible. Pero si uno encuentra el método de trabajo correcto, puede lograrlo con cualquiera.

LADD

Pero, del mismo modo en que todo el mundo aquí ha rechazado a la mayoría de los dramaturgos –y yo sin dudas me incluyo en esa opinión–, creo que la gente también rechaza a la mayoría de los actores, porque han tenido que trabajar para esos dramaturgos y se ha degenerado su percepción de cómo conducirse. Por eso la mayoría de ellos no son buenos.

MEKAS

Quizás, para poner al tanto a quienes no hayan visto *Angelface*, Richard podría contarnos cómo fue interpretada o qué procedimientos utilizó. Me parece pertinente.

FOREMAN

Había un grabador. Cada línea de diálogo fue dividida, al igual que en *Ida-Eyed*, en tres, cinco o siete líneas, cada una separada a su vez por una pausa. Los actores grabaron sus líneas de forma monótona, a una velocidad relativamente rápida. Leyeron toda la obra con pausas incluidas. Al representar la obra, se pasaba la grabación. Cada actor, al escuchar que se pronunciaba una de sus líneas en la cinta, empezaba a repetirla. En la grabación, cada diálogo se decía a velocidad normal, mientras que los actores se demoraban después de cada palabra, de modo que jamás llegaban a decir sus líneas completas. Si durante la grabación comenzaba otro de sus parlamentos, podía elegir entre continuar con su parlamento original o retomar el nuevo... La única regla fue que, cuando hubiera una pausa, donde sea que estuvieran en el escenario en el momento en que la cinta se detenía, todos los actores debían detenerse.

SITNEY

Esto que mencionas no está en el libreto, yo lo he leído.

FOREMAN

No, no lo incluí en el libreto.

SITNEY

Me parece una idea brillante.

MEKAS

¿Cuántos ensayos han tenido?

FOREMAN

Dos semanas de ensayos, durante dos horas y media cada día.

SITNEY

Me intriga saber cómo surgió la idea del grabador...

FOREMAN

No lo sé. Recuerdo que me senté con Amy durante semanas antes del primer ensayo, hablando de cómo podíamos hacer la obra. Nunca logro que los no-actores memoricen sus líneas. Pensamos todo tipo de procedimientos técnicos y los pusimos a prueba, pero este es el que nos resultó más interesante. *Ida-Eyed* fue escrita para ser interpretada exactamente del mismo modo, pero me pareció tedioso volver a atravesar lo mismo. Así que tratamos de encontrar otro procedimiento. Creo que lo que hallamos es aún más interesante. Creo que debería haber dos procesos creativos separados: primero uno obtiene el texto y luego lo convierte en un objeto sobre el cual se comienza a trabajar.

MEKAS

Había algunas pausas entre parlamentos, aquí y allí. ¿Ejercías algún tipo de control sobre ellas?

FOREMAN

Había pausas cada cinco o seis líneas de diálogo. Fui variando los momentos, pero siempre controlé la duración de las pausas. Paraba el grabador en los instantes preestablecidos en los que la cinta se detenía y sostenía la pausa durante el tiempo que consideraba interesante.

SNOW

Sí, el uso del sonido en la obra es fantástico.

MEKAS

Por lo tanto, las pausas y la velocidad a la que se interpretaba la obra eran diferentes en cada representación...

FOREMAN

Sí, la obra fue diferente todas las veces.

LADD

Richard, sabías lo que estaba ocurriendo en la obra, ¿verdad? Me refiero a que sabías específicamente qué pasaba. Steve vino a ver la obra, de hecho vino dos veces, y dijo que la segunda vez entendió mucho mejor qué estaba sucediendo. Por lo tanto, dijo, le pareció diez veces más apasionante, porque ahora sabía qué estaba viendo.

FOREMAN

Bueno, no es una broma que imprimo la sinopsis. Tal vez debería ser más detallada, no sé bien qué hacer al respecto.

SITNEY

Me pareció muy discreto el modo en que imprimiste la sinopsis en el programa. Porque vi la obra dos veces y ambas fueron experiencias diferentes. Suelo llegar a las obras de teatro y a los conciertos con una gran cuota de energía –no me ocurre lo mismo con el cine–, pero la voy perdiendo a medida que avanzan. Es una cuestión personal. La primera vez que vi la obra la atravesé con una intensidad energética total hasta la escena cuatro. La segunda vez dormité durante la primera escena, pero al llegar a la escena seis tenía tanta fuerza que me sentía listo para enfrentar al camarero de Ratner's. Siento que fueron dos experiencias diferentes, pero en términos teatrales se trató exactamente de la misma experiencia. Ese creo que es el punto.

MEKAS

Es la forma más extraña de ver una obra que he escuchado. Dado que somos francos, yo también haré una confesión: vi dos veces *Ida-Eyed* y no tengo idea de qué se trata. En ningún momento me interesó de qué se

trataba mientras la veía. Lo mismo me ocurrió mientras veía *Twice a Man*, de Gregory [Markopoulos]. Más tarde leí la sinopsis y no me interesaba aquello que narraba. Me gustó como una cosa en sí misma, aun si no conecté con el contenido de la obra. Ahora mismo la estoy leyendo [lee notas del programa] y me ocurre lo mismo que con la sinopsis de la obra de Gregory. Me dije: ¿así que se trata de eso? Aclaro que me había encantado lo que vi... [*risas*]. Me pasa lo mismo que con la música, con toda esa música formal... Por eso digo que me atrajo ese mundo ontológico y formal, me pareció fantástico. Me sentí parte de él.

FOREMAN

No incluyo notas detalladas porque creo que algo anda mal si la gente no... me refiero a que la mayor parte de la gente se altera si no puede comprender qué está pasando. A mí también me encanta ver las cosas desde esa perspectiva que mencionas, cuando no sé bien qué está ocurriendo. Pero este punto es importante. Mi punto de partida, aquello en lo que pienso en primer lugar, es bastante específico: concibo un planteo naturalista y personajes esencialmente realistas, porque mi intención es conectar con el público; luego, una vez que superé esa barrera, busco disolver esos aspectos. La cuestión fundamental, en realidad, es esa disolución. Uno empieza con algo concreto, pero luego lo diluye, no quiero que se acabe sabiendo demasiado, porque al saber demasiado uno se obsesiona, se pierde en las múltiples ramificaciones asociativas, se queda adherido al hábito y a todas esas cosas que nos resultan tan problemáticas en la vida.

MEKAS

En *Angelface* has trabajado con no-actores y en *Ida-Eyed* con actores profesionales. ¿Crees que *Ida-Eyed* habría sido más poderosa si la hubieras realizado con no-actores?

FOREMAN

Casi que no quiero responder esa pregunta desde aquello que llamamos un punto de vista estético. No creí que pudiera pedirles a no-actores que aprendieran la obra. Considero que ese es motivo suficiente para no apelar a no-actores. Una razón de orden práctico como esa me resulta tan

hermosa y satisfactoria como cualquier razón estética inventada. Cuando digo que no tengo una opinión al respecto, lo digo en serio.

MEKAS

Son dos producciones muy diferentes, eso es todo.

FOREMAN

Sí, y está bien que haya cosas diferentes, porque cada una funciona bien en su propia circunstancia. Lo próximo que haga dependerá de todo tipo de circunstancias, y dejaré que cada decisión nazca de ellas.

[*Pausa*]

MEKAS

Dado que estamos un poco estancados con el tema, ¿por qué no nos cuentas acerca de algo más trivial, sobre tu desarrollo como "hombre joven de teatro en Nueva York"?

FOREMAN

Al terminar la universidad, vine a Nueva York. En esa época creo que el expresionismo abstracto empezaba a quedar en el pasado, comenzábamos a ingresar en el territorio del pop y del op y de tantos otros movimientos. Yo sentía que todo eso era tedioso. Me sentía parte de la tradición intelectual europea, tan vigorosa y a la vez tan viciada, hasta que accidentalmente concurrí a algunas de las proyecciones de varios clásicos del nuevo cine norteamericano. Desde entonces, y durante los siguientes dos o tres años, me dediqué a ver todo lo que pude, fue una influencia fundamental que cambió mi modo de ver el arte. Estas películas me atrajeron porque sentí –y precisamente recordé esto hace unos días– que en ese momento el cine como arte se encontraba en un lugar específico que me permitía pensarme a mí mismo de un modo específico, mucho más saludable. Un par de años después volví a experimentar esto cuando escuché por primera vez el nuevo tipo de música que empezaba a surgir en Nueva York de la mano de La Monte Young y Terry Riley. Recientemente, durante estos últimos años, empecé a sentir que

la pintura y la escultura, de la mano de los minimalistas, han empezado a ser, de algún modo, normalizadas. El nuevo cine norteamericano sufrió ese mismo proceso de "catalogación", esa fue la primera vez que fui consciente de la estandarización de un fenómeno. Creo que hay muchas otras artes que están atravesando el mismo ciclo. Y todas me producen lo mismo cuando las observo.

TAUBIN

Creo que tiene mucho que ver con aquello a lo que Mekas se refiere cuando habla de "la mente" o "lo mental". Se trata de un uso particular, que permite que haya un poco de "mente". Eso es lo que le molesta a la gente a la que no le gusta lo que haces. Creo que logras tu mejor trabajo cuando te propones desconcertar a la mente.

FOREMAN

Sí, bueno, en ese sentido el teatro de vanguardia de este país suele afirmar: "Queremos explotar al cuerpo, liberarlo de sus inhibiciones, porque la mente ya no tiene ninguna utilidad". Quieren liberarnos de la tradición mental que seguimos sosteniendo, pero es un tema problemático. Mi experiencia dice que al enfatizar el peso del cuerpo, al acercarse al público y acariciarlo, golpearlo, o hacer que los actores realicen todo tipo de cosas físicas, la mente da otro paso violento para defenderse. Creo que la única manera de trascender la mente es encontrar una forma de enfrentarse a ella, de desconcertarla. Hay que lidiar con ella si uno quiere superarla. No se la puede vencer poniendo un énfasis mayor en otras cuestiones sensoriales, porque lo único que lograremos es que la mente responda, se fortalezca. Hay que lidiar con la mente si uno quiere vencerla. Yo también creo que hay que superar a la mente como la concebimos hoy en día, al modo en que la usamos. Las películas del nuevo cine norteamericano fueron las primeras obras que vi que avanzaban en esa dirección. Me interesa porque recuerdo que una de las pocas críticas aceptadas y reconocidas de hoy en día que defendió al nuevo cine norteamericano fue Susan Sontag. Recuerdo cuando leí su artículo sobre *Flaming Creatures*, le encantó. Pero también recuerdo que, aun cuando le pareció maravillosa, cuestionó que Mekas dijera que era algo nuevo y







Anuncio de una performance realizada por el Ontological-Hysteric Theatre de Richard Foreman, Nueva York, 1969.

diferente. ¿Qué le pasa, no se acuerda de los trabajos de Buñuel, Dalí, Cocteau y tanta otra gente de los años veinte y treinta? Creo que ella se equivoca, que realmente está pasando algo diferente, primero en estas películas, luego con la nueva música y ahora en la pintura. Espero que mis obras sean el comienzo de esa misma tradición en el teatro. Por supuesto que hubo gente que sintió lo mismo antes que yo, y hubo obras similares que, por otros caminos, apuntaron al mismo objetivo. Gertrude Stein, por ejemplo, se proponía hacer cosas a las que no nos hemos siquiera acercado aún. Pero creo que vivimos una época maravillosa, que está produciendo un arte increíble y fantástico, aunque muy poca gente lo conoce y menos incluso lo entienden.

SITNEY

Me choca la poca cantidad de gente que se acerca a los eventos artísticos en general. La excepción es cuando el evento es en el Billy Rose Theatre, y solo entonces aparece el crítico Clive Barnes...

FOREMAN

Estaba pensando en personas a las que quiero mucho y a las que les cuesta creer que estas nuevas obras no les están tomando el pelo. Al menos me gustaría demostrarles que estas obras no se están burlando de ellos.

LADD

Creo que eventualmente lo entenderán.

GEHR

Creo que las notas que repartiste en tu última obra ayudaron, aunque deberían haber sido más detalladas. Es el mismo problema que se encuentra en el cine. Hay mucha gente que se acerca a ver películas nuevas, si es que uno puede llamarlas así, pero no está preparada para ellas. Uno les lanza esta propuesta y ellos esperan encontrar lo que siempre encuentran; siempre hay alguien en el público que reacciona, que se expresa ruidosamente, que no se queda quieto. A menos que alguien prepare al público de algún modo, esto seguirá ocurriendo, tanto en el cine como en el teatro. Si uno los prepara del modo equivocado,

también resulta muy peligroso. Esto fue lo que ocurrió con *Elephant Steps* en Tanglewood, en una de las funciones que fue precedida por una introducción. Para alguien en la sala que buscara un acercamiento sincero a la obra, esa introducción previa resultaba desalentadora, porque estaba mal planteada. Realmente no sé qué podría haberse hecho mejor, quizás simplemente hablar de la obra, hacer una introducción más convencional.

FOREMAN

Tengo la impresión de que si uno hace eso la gente siempre acaba pensando: "Oh, demonios, tendremos que usar nuestro intelecto para esta obra", incluso si se les aclara que no se trata de pensarla de un modo intelectual...

SNOW

Me parece demasiado didáctico, transforma a la sala en una clase. Es cierto que es útil preparar a la gente, pero hay algo que no está bien. Es decir, ayuda un poco, pero a la vez me parece un poco forzado decirle a la gente qué es lo que les vamos a mostrar. La obra debería hablar por sí misma.

GEHR

No digo que haya que describir de qué se trata la película o la obra. Me refiero más bien a manera en que Mekas reaccionó ante la obra, que me resulta más cercana que la reacción de Sitney, menos dual. No me interesa para nada que se describan los hechos o la sinopsis de la obra, sino más bien la reacción del público. Mis reacciones ante la obra no tienen nada que ver con las relaciones que se dan entre los personajes.

SITNEY

La mía sí tiene que ver, absolutamente, con el sentido global. No es que me importen las relaciones en el minuto a minuto, pero globalmente, cuando pienso la obra y accedo a sus niveles más profundos, sí lo hacen.

GEHR

Bueno, yo la he visto dos veces y no...

FOREMAN

Me parece que todas estas manifestaciones son, en realidad –quiero apelar al uso más específico de la palabra– un gesto, un acercamiento a un tipo de arte que en muchos sentidos busca ser espiritual. Quizás deberíamos expresarnos más en esos términos, porque entonces no importaría tanto si fue disfrutado del modo en que ellos creen que deben disfrutar la obra. Muchas expresiones artísticas están enfocadas en cosas similares, en diversas áreas: se proponen conectar al espectador con esas energías.

MEKAS

Podrías hablar un poco del uso de la luz en *Ida-Eyed*...

SITNEY

Recientemente me he encontrado con un tipo de actitud que veo cada vez más a menudo, sobre todo en el núcleo duro de la intelectualidad: la consideración de que un arte religioso, impulsado por la búsqueda de la espiritualidad, es algo horrendo...

FOREMAN

No creo que estemos hablando del núcleo duro de la intelectualidad.

SNOW

¿Quiénes integran el núcleo duro de la intelectualidad?

MEKAS

Yo dije que para mí es una experiencia mental. Quiero decir que me impactó a un cierto nivel mental. No dije que fuera una experiencia intelectual.

SITNEY

A eso me refería. Me parece el tipo de obra que podría... Me hubiera gustado que la vieran algunas personas a las que les insistí para que asistieran.

MEKAS

Y entonces sabríamos de qué están hechos los intelectuales de hoy en día.

FOREMAN

Hace alrededor de un año, luego de *Angelface*, terminé discutiendo extensamente con una dramaturga cuyo nombre no revelaré. Solo diré que es una de las escritoras de teatro de vanguardia más reconocidas de Nueva York, alguien que también escribe artículos para el *New York Times.* Estábamos conversando y de pronto comenzamos a entrar en el terreno de las ideas, entonces ella me preguntó qué ideas contiene mi obra. Le respondí que no me interesa que haya "ideas" en mis obras porque las "ideas" interfieren con la realidad. Uno se termina involucrando con conceptos de las cosas más que con las cosas mismas. Ella se enfureció tanto cuando me negué a afirmar que mi obra contiene "ideas" que salió a toda velocidad de la habitación y me dijo que mi actitud era "completamente idiota".

WIELAND

Ese es el límite.

[*Pausa*]

FOREMAN

La verdad es que creo que el problema más interesante en el teatro, y quizás en el teatro más intensamente que en cualquier otra disciplina, es el problema del lenguaje. Sospecho que en tiempos del teatro isabelino, de algún modo que no es aplicable al mundo actual, los momentos cruciales en la vida de la gente generaban confrontaciones discursivas entre una persona y otra, tenían que ver con el uso de la lengua. Uno sentía que su propia vida no era más que una serie de diálogos, de cosas que uno le decía a otra gente y de las consecuencias de esas palabras.

SITNEY

Pero esto también debía ser cierto en el teatro de fines del siglo XVII.

TAUBIN

No estoy segura de que eso sea teatro.

SITNEY

¿Te refieres a Congreve y esa gente?

TAUBIN

Creo que hay cierto teatro de la época de la Restauración y del tiempo de los jacobinos que es verdaderamente bueno.

SITNEY

¿Y Oscar Wilde? Creo que hubo períodos en la historia donde la gente vivía en función de lo que decía, lo cual no implica que hayan sido tiempos de grandes obras de teatro.

FOREMAN

Incluso si eso es cierto, mi punto es que la gente tiende a sentir que no es cierto que hoy el lenguaje sea el principal móvil de sus vidas, es por eso que, en la literatura, vemos una dificultad en el uso del lenguaje. Piensen en la cantidad de libros que se han escrito que debaten sobre la descomposición del lenguaje en la literatura actual. El teatro narrativo no se enfrenta a esa polémica, pero el teatro de avanzada sí. Sin embargo, la mayor parte del teatro de vanguardia lidia con ese problema reduciendo la cantidad de palabras, incitando a los actores a emitir ruidos de animales, a improvisar, a hacer todo tipo de cosas físicas. Sigo pensando que esa no es la respuesta al problema. Si el problema es con el lenguaje, debemos confrontar al lenguaje.

KELMAN

No entiendo nada de lo que están diciendo, en verdad. Porque, antes que nada, me parece que no lo creo, no creo que exista este problema hoy en día. Opino que seguimos haciendo lo mismo que hacían los isabelinos.

SITNEY

Nuestra situación esta noche definitivamente le da la razón a Ken.

KELMAN

Bueno, ahora estás parodiando lo que digo...

FOREMAN

No, no le da la razón a Ken. ¿Qué es lo que estamos haciendo aquí, esta noche? No me parece que esta reunión sea crucial para ninguno de los involucrados.

KELMAN

Sí, esto tiende a negar lo que yo digo [*señala al grabador*]. Es lo que provoca su mera presencia, de algún modo. Me gustaría que desarrollaras un poco más, al punto de aclarar no qué quisiste decir con la idea de falta de comunicación (para ponerle un nombre sencillo), sino qué formas crees que la han reemplazado, por ejemplo.

FOREMAN

¿Qué ha reemplazado al discurso?

KELMAN

Sí, ¿qué opinas al respecto?

FOREMAN

Es muy extraño, pero siento que lo único que tendría sentido es montar la obra de teatro definitiva, aquella que pueda capturar una imagen. En esa obra, veo a varias personas sobre un escenario, se pasean y balbucean cosas los unos a los otros. Luego, cada cinco minutos, escuchamos un *clic* y el escenario gira un poco. Y otra vez: ¡clic! ¿Me entiendes? Los actores se ven un poco afectados por el cambio, luego vuelven a balbucear: *glub, glub, glub, glub.*

MEKAS

Imagino recortes, desenfoques, fotogramas individuales sobre el escenario, una cámara "agitada"... todo se realiza durante la función.

FOREMAN

Solía ser así, como cuando el rey decía: "Vamos a declararle la guerra a Italia...".

KELMAN

¿No estamos hablando en realidad sobre aspectos que tienen más que ver con la causalidad? ¿No estamos analizando eso tanto como el problema

del lenguaje? El teatro siempre ha funcionado, tradicionalmente, bajo la función de causa y efecto, más que cualquier otro arte. Pasa algo, luego pasa otra cosa, la obra se va construyendo. Claro, esa no es nuestra concepción del mundo actual.

SNOW

¿Entonces estás de acuerdo con aquello que Richard piensa sobre el uso del lenguaje?

FOREMAN

No digo que el problema del lenguaje sea el fenómeno inicial del cual todos se desprenden. Creo que hay dificultades que surgen de otros aspectos.

KELMAN

Ah, creo que ahí es donde nos enredamos... No estoy seguro de que la dificultad del lenguaje esté en función de esas otras dificultades.

SNOW

¿Quieres decir que no es producto de otros problemas?

KELMAN

Me parece que prefiero la palabra "función"...

FOREMAN

Supongo que no estamos de acuerdo. Veo al teatro como el medio que usa al lenguaje del modo más específico y físico de todos. Ese lenguaje ha sido devorado hoy por las termitas. Es por eso que el problema del lenguaje me molesta, no porque yo crea que el problema inicial sea con el lenguaje.

KELMAN

Claro, por supuesto. Coincido. Son diferentes modos de pensar al lenguaje.

FOREMAN

La cuestión se manifiesta de forma más problemática al tratar de hacer teatro, al intentar escribir lenguaje para la escena.

KELMAN

Sí, yo también creo eso, pero solo porque me parece que la obra existe a través del lenguaje.

MEKAS

Cuando hablamos de teatro, cuando decimos que nuestro teatro actual está mal, siempre terminamos hablando de dirección. Es una cuestión básica. Las obras existen, y los dramaturgos tienen sus propios problemas, estén ligados al lenguaje o a otra cosa. Pero al morir el teatro, ocurre una y otra vez, y siempre termina siendo culpa de la dirección. El teatro muere al ser llevado a escena. Tal vez eso sea lo que mató al lenguaje. Uno revive el lenguaje al producir el espectáculo.

SITNEY

Al menos desde Strindberg.

[*Risas*]

KELMAN

¿Strindberg?

SITNEY

Una de las experiencias más notablemente tristes que presencié fue ver al Berliner Ensemble, una compañía teatral que en mi imaginación siempre fue mitológica y que vi fracasar delante de mis propios ojos. Si busco en la historia, el caso más temprano que recuerdo de un dramaturgo que produjera sus obras es Strindberg, tenía un teatro donde se representaban sus obras. Él lo llamaba Teatro Íntimo. No me parece tan descabellado o risible, en el sentido de que…

MEKAS

¿Qué tan grande era el teatro de Strindberg?

SITNEY

Supongo que tenía capacidad para unas sesenta personas.

KELMAN

Oh, ahora están hablando del teatro en su aspecto físico, ya no del dramaturgo.

SITNEY

No, hablamos de un dramaturgo que trabaja para un teatro específico. La relación entre dramaturgo y teatro. Me gusta mucho tu trabajo, el modo en que está escrito para un cierto lugar.

KELMAN

Bueno, a mí me gusta Lorca...

SITNEY

Luego de pasar unos meses en Andalucía, no tengo idea cómo fue posible que se montaran sus obras allí. Digamos que empezó a trabajar en 1910 ó 1915, hasta... ¿Cuándo murió Lorca, en 1932? Es un período bastante corto, son quince años en la vida de un hombre. Pero el teatro siempre fue más productivo que la ópera.

MEKAS

Me da la impresión de que no hablamos de lo mismo. Y, por otra parte, no sé qué me gusta más, si los textos de Richard o sus producciones. El tema es que tenemos aquí a un dramaturgo que monta sus propias obras. Si solamente leyera sus libretos pensaría que son apasionantes, pero las obras montadas me impactan directamente, de lleno. Creo que si los mismos textos fueran escenificados por otro director correrían el riesgo de perder su fuerza. Pero en las producciones de Richard, en los tres casos, las palabras escritas fueron tratadas tan espléndidamente que se convirtieron en objetos, cada una de ellas...

SNOW

Creo que nos estamos perdiendo algunas de las implicancias más interesantes de lo que Richard dijo sobre el lenguaje. Y sobre lo que dijo de la causalidad, o los sentimientos e ideas en relación con la causalidad...

FOREMAN

Ken fue quien dijo eso.

SNOW

Bueno, aun así creo que son cuestiones muy importantes de tu trabajo. Tu uso del lenguaje surge de una investigación sobre todas las implicancias del lenguaje mismo, nos informa o anuncia dónde se ubica el lenguaje en relación a las acciones. Creo que presenta muchos más matices al pensar las posibilidades o causas de las cosas que cualquier otro lenguaje que se me pueda ocurrir a buenas y primeras. Bueno, pienso también en Joyce. ¿Tiene sentido lo que intento decir? Esto se relaciona con la sensación contemporánea de causalidad. Al menos yo respondo a ello en ese nivel. Me interesa ver cómo las cosas llegan a ser lo que son, la forma que adquieren. Todo se vuelve, como dije, religioso, porque se vincula de algún modo a la idea de que hay una causa primaria, que existe al menos como grado.

KELMAN

Creo que lo que ocurre es que cuando nos topamos con un uso del lenguaje que de algún modo se enfrenta a la idea de causalidad, y cuando esto ocurre en un medio en el que esperamos encontrar relaciones causales, esta disonancia se manifiesta muy intensamente. En este punto siento que puedo demostrar que sé algo (un poco) de teatro moderno: el Teatro del absurdo es un tipo de representación que empezó a jugar con la causalidad, un teatro donde pasaban cosas que uno normalmente no esperaba que pasaran, sobre todo si se toma en cuenta la historia del teatro. Esta cuestión me recuerda la formulación clásica que los clérigos usaban para referirse a alguien que negaba su religión: si es un anticristo, aun así acepta a Cristo, simplemente se refiere a la misma cosa en términos negativos. Esto es exactamente lo que ocurre con el Teatro del absurdo.

SNOW

Eso mismo ha estado ocurriendo en todo tipo de espectáculos a los cuales no se puede llamar teatro, como el *music hall* inglés.

KELMAN

Sí, claro, esto se remonta muy atrás en el tiempo... Lo que describo también se aplica a la comedia, es la raíz misma de la comedia. Pero empieza a cobrar verdadera forma y a convertirse en una presentación artística seria más o menos con el surgimiento del Teatro del absurdo. Entiéndase que digo esto entre comillas.

SNOW

The Goon Show... No es algo que yo conozca demasiado. Pero me parece que las obras de Richard se enfrentan al problema de la causalidad y a todas sus implicancias, no están jugando en torno a él.

FOREMAN

Sí, creo que eso es cierto. Hay múltiples pausas y cada una de esas pausas es un intento de regresar a la causa original.

SNOW

Está planteado como un discurso filosófico, es wittgensteiniano, de alguna manera. Es como si plantearas una situación y luego contemplaras el problema que plantea, y a menudo está vinculado con las relaciones que se dan entre una palabra y lo que esa palabra representa.

FOREMAN

Sí, no podría estar más de acuerdo. Pero a la vez temo que, al describir mis obras de esta manera, alguien que no las haya visto pueda pensar que son diferentes a lo que hice. Porque también son muy, muy reales. Lo único que me preocupa es lograr que mis obras sean físicamente realistas, que no sean meros juegos de lenguaje.

SNOW

Sí, creo que son muy reales.

FOREMAN

Supongo que a las personas a las que no les gustan mis obras piensan que son solo juegos discursivos.

SNOW

Podrían ser pensadas como fantasías, pero ese es otro aspecto de lo que estás diciendo.

SITNEY

A mí me parecen eminentemente reales. De hecho, siento que quizás yo no las interpreté bien, sobre todo después de escuchar a Ernie y a Jonas. Siento que las obras de Richard se centran en esos mismos problemas básicos que atañen a la mayoría de las personas.

TAUBIN

Pero ahora estás hablando de lo que es real en un sentido narrativo.

SITNEY

No, no, es evidente que no son reales en un sentido narrativo. Son reales en un sentido imaginario. En el tipo de imagen que crean, en la situación que proponen...

MEKAS

En general, lo que es muy real en un nivel lo es también en todos los otros niveles posibles.

FOREMAN

Sí, pero en cada obra que he visto a lo largo de estos últimos diez años, los personajes salen a escena e interrumpen sus parlamentos en un cierto punto... No importa si lo hacen porque están atravesando una emoción profunda o si es porque están haciendo otra cosa, no creo que sea real. No sé por qué lo siento así, del mismo modo que no sé por qué si un personaje dice algo así como “me estoy mirando las manos” sí me resulta real.

MEKAS

Lo que no te resulta real es porque carece de forma, en el sentido más verdadero de la forma. Lo que falta es la puesta en escena.

TAUBIN

Creo que lo que Jonas había empezado a explicar antes sobre tu modo de producir, Richard, cómo lo llevas a la práctica, es sumamente importante. Me parece que es muy difícil de lograr. Todos hablan de la mente, de las emociones o de los aspectos teatrales, que son todas fuerzas reconocibles que hacen a la obra. Pero aquello de lo que nadie habla, porque justamente es lo más difícil de describir, y que va en paralelo con lo que Jonas dice sobre la mente, es esa emoción estética, que es una emoción muy específica. A mí tus obras me movilizan emocionalmente, y eso es lo busca la mayor parte de la gente que va al teatro; quieren que el teatro simplemente reproduzca o reafirme las mismas emociones que ellos sienten en la vida cotidiana, esos sentimientos fallidos y no del todo reales que han atravesado antes... Quieren poder decir: "Esa gente está sintiendo lo mismo que yo sentí y ahora lo siento nuevamente". Pero nadie se enfoca en la emoción estética inherente al teatro, en los hechos específicos que pueden ocurrir en la forma teatral y que a su vez son capaces de producir "emociones" estéticas específicas; quizás la palabra no sea la adecuada, pero no encuentro una mejor. Creo que este aspecto es el más extraordinario de las producciones de Richard, su tratamiento de ciertos elementos que son exclusivamente teatrales. La luz en el teatro es, de cierta manera, singular, el ingreso de un personaje alado es algo singular, que solo sucede en el teatro... Hay ciertas cosas que forman parte de la tradición del teatro, personas que son doctores, o ángeles... Creo que entienden a qué me refiero...

MEKAS

Tomemos, por ejemplo, la última escena de *Ida-Eyed.* Las dos veces que vi la obra me sedujeron el aspecto formal y la velocidad de la obra, el estado contemplativo al que me arrastró. Pero las dos veces, hacia el final –y en particular los últimos dos minutos, cuando dos de los personajes se han ido y los otros dos se sientan, en silencio– empecé a salirme de la obra, comencé a descender al nivel del suelo. Ambas veces observé a los personajes ahí sentados desde ese estado de semi-descenso, y me pareció muy real. Fue una experiencia catártica, sentí que había estado de viaje en un lugar diferente, distante. Había atravesado el espacio y ahora había regresado. Volví, pero la catarsis que estaba sintiendo no era emocional ni psicológica

(esto seguramente desilusione a los psicoanalistas), sino, repito, mental. Mientras observaba a los actores allí sentados sobre el escenario pensé: qué hermoso, y a la vez qué triste. Y ahí es donde relaciono a la obra con Chejov. En realidad la relaciono con infinidad de cosas, porque es un teatro maravilloso, un teatro que funciona. Esa escena es extraordinaria.

SITNEY

Funciona porque toda la obra que antecede a esa escena funciona. Porque establece esa especie de distancia.

MEKAS

Obviamente. Pero lo que me llama la atención es que volví a mi ser en ese punto preciso, siempre en ese momento, en esa escena, ambas veces.

FOREMAN

Me alegra mucho que te hayas sentido así porque esa fue definitivamente la intención. La idea era devolver la gente a la Tierra.

MEKAS

Has estado de viaje. Ahora has vuelto. Pero hay un haz de luz que permanece en tu frente.

[*Pausa. Luego Mekas apaga el grabador.*]

UNA CONVERSACIÓN CON SUSAN SONTAG

DIARIO DE CINE

30 de octubre de 1969

MEKAS

Recuerdo que te encontré cuando iba de camino a ver tu película *Duet for Cannibals* en el Lincoln Center, y que me dijiste: "Creo que no te va a gustar". ¿Por qué pensaste eso?

SONTAG

No sé por qué lo dije. Supongo que me estaba menospreciando.

MEKAS

Entiendo que fue un comentario casual, pero también pensé en ese momento que una declaración de esa naturaleza podía implicar un desliz "estético", un indicio de que tal vez consideras al cine como un arte con dos vertientes: aquel con el que yo trabajo, y aquel con el que tú trabajas.

SONTAG

No, fue tan solo una intuición. Pero quizás sea también mi propia actitud defensiva. Porque incluso si hubo gente que me dijo que le encantó la película, mi primera reacción fue pensar: ¿en serio? En tu caso, te gustan tantas cosas diversas que no puedo configurar un estereotipo en relación con tu gusto.

MEKAS

Lo mejor será que intente contarte lo que pienso. Volví a ver la película ayer, como para acercarme más a su propuesta. Creo que está muy bien hecha. Al mismo tiempo, descubrí que no me gusta mucho, aunque esta vez me gustó más que la primera. Decir que no me gustó es en realidad incorrecto. Hay ciertos aspectos que me agradan, está bien estructurada, está ejecutada con claridad y precisión. Pero al sentarme a verla pienso: ¿por qué decidió hacer esta película? Es una pregunta muy estúpida, pero me la sigo haciendo.

SONTAG

Mientras me cuentas tus impresiones empiezo a entender por qué, al vernos ese día, pensé que no te gustaría. Porque es verdad, no creo que esta película tuviera que ser hecha. Quiero decir, puedo contarte por qué la hice, pero no siento que sea una película necesaria. Este film existe porque siempre quise hacer películas, y sigo queriendo hacer películas, quiero seguir produciendo. La oportunidad surgió inesperadamente, como una especie de milagro, cuando un productor sueco me invitó y me dio *carte blanche* para viajar a Suecia y hacer una película. Hace ya bastante tiempo

que vengo buscando el modo de hacer películas, he hablado con gente en Francia e Italia, porque he estado muy desconectada del mundo del cine en los Estados Unidos. En Europa hay mucho más intercambio entre escritores, artistas e intelectuales, se encuentran constantemente, uno los conoce naturalmente.

MEKAS

Uno encuentra aquí el equivalente a ese ámbito en la escena underground, donde se produce el mismo tipo de intercambio. Tú te mueves en otros círculos.

SONTAG

He pasado mucho tiempo fuera del país estos últimos años. De cualquier modo, surgió esta oportunidad sin que yo siquiera la buscara. Agradecí que se me ofreciera esta posibilidad, porque lo más difícil es realizar tu primera película, en la que hay que demostrar que uno es capaz de hacerla. Quería hacer una película relativamente barata, con un elenco pequeño. Costó cerca de 160.000 dólares, lo cual es bastante económico. La filmé con actores y equipo técnico suecos. Me propuse filmar algo allí que pudiera haber sido hecho en cualquier otra parte. Por esa necesidad es que debía trabajar con una historia más bien abstracta; transcurre en Estocolmo, pero podría haber pasado en París, Roma, Londres o Nueva York. Y por eso pensé que no te gustaría. No tiene un cable a tierra, no está anclada en la realidad social. Toma prestadas cosas de la realidad social, pero no se apoya en ella. De algún modo, se eleva sobre el nivel del suelo, es una película abstracta de un modo casi negativo. Es un film muy privado, pero a la vez no es lo suficientemente privado, es demasiado distante. Pero es un tipo de película que pensé que podía hacer, que podía terminar sin sentir que había fracasado. Quería encarar un proyecto que sabía que podía realizar, y luego plantearme un proyecto diferente, contando con la experiencia de haber hecho esta película. Nunca habría realizado esta película si la hubiese filmado en los Estados Unidos. Habría sido un relato con una textura diferente, quizás los arquetipos retratados habrían estado más íntimamente conectados con la gente real.

MEKAS

En el momento en que empecé a sentir incomodidad con tu película, hice este razonamiento: hasta ahora has sido una escritora. Estás impregnada del oficio de la escritura, de las palabras. Tu presencia atraviesa cada uno de tus libros, y leer, como todas las demás artes, es un proceso progresivo. Se avanza oración por oración, párrafo a párrafo, se van produciendo desplazamientos que atañen al lenguaje, a la sintaxis, etc., y que nos mantienen atentos, interesados. Pero ahora te has trasladado a otro medio. Cuando veo tu película, segundo a segundo, paso a paso, noto que todo está muy bien hecho, calculado, estructurado, pero siento que falta algo, que algo se perdió al hacer la traducción. Es demasiado simple, demasiado despojado, mientras que en tus libros se te ve completa, se evidencia cada curva de tu pensamiento, tus palabras transmiten cada emoción en su totalidad. En tu película sentí que algunas sutilezas se perdían, se disolvían en el andamiaje tecnológico, en el uso de los equipos, etc.

SONTAG

No estoy de acuerdo. Puede que haya cosas que no funcionan en la película, pero no se deben a que yo haya intentado traducirme a mí misma de un medio en el que me siento cómoda a un medio en el que aún no me encuentro a gusto.

MEKAS

Pero si eres una escritora, y admitámoslo: lo eres... entonces todo tu pensamiento y tu ser están dirigidos por esa práctica. ¿No crees que la escritura es algo que afecta a la totalidad de tu ser?

SONTAG

No, porque siento que quizás tendría que haber estado haciendo películas todo este tiempo en lugar de escribir. De hecho, tengo más dudas acerca de mis libros que sobre mi película. Porque el film fue concebido como tal, nunca lo habría pensado como una novela o un cuento. Tenía esta película en mi cabeza, la visualicé de comienzo a fin. Escribir el guion fue muy fácil, simplemente cerré los ojos y vi cada uno de los planos, dónde tenía que estar cada personaje y hacia dónde iba. La vi como una secuencia de planos. Sentí

que no iba a tener que padecer el proceso, que sería una experiencia, que sería menos arduo que escribir. Me pareció que sería una experiencia más cómoda.

MEKAS

Sí, pero quizás es ese esfuerzo el que produce ciertas dinámicas que...

SONTAG

Se sintió como algo muy natural. En más de un sentido me resultó más natural que escribir.

MEKAS

Lo cual demuestra que aquello que parece más natural no es necesariamente más... mmm.

SONTAG

Evidentemente no puedo convencerte de que te guste mi película.

MEKAS

No digo que me disguste la película, tan solo que me produce incomodidad. Estoy intentando acercarme a ella. En general decimos que ciertos films de vanguardia están destinados a un público limitado, pero no solemos decir eso de las películas narrativas. Si no llenan las salas, decimos que no son buenas. Pero ayer, mientras veía tu película, pensé que se trata de una película narrativa destinada a un público muy específico, que tiene una sensibilidad particular, que está interesado en ciertas tendencias intelectuales. En la actualidad yo soy parte de un grupo diferente, estoy en otra sintonía, entonces me cuesta acercarme a tu film. Puede que algún día cambie, que alguna cuestión azarosa modifique mi interés. Y, entonces, puede que tu película me guste mucho. Hay films sobre los cuales no puedo decir esto, porque son simplemente malos. Pero cuando intentaba señalar aquellas cosas en las cuales tu película fracasa, me fue imposible nombrarlas. Es por eso que considero que yo soy el que tiene un problema.

SONTAG

Hay mucha gente diferente a la que le gustó la película, y por motivos que

no llego a comprender. Pero, en general, descubro que puedo predecir a quién le gustará y a quién no. Y no hablo solo de gente involucrada con la película. No considero que mi película esté estrictamente destinada a otros cineastas.

MEKAS

Estaba intentando analizarla desde un punto de vista simbólico, pero...

SONTAG

No, no hay un sentido ulterior que buscar. Mi película es una máquina que produce ciertas experiencias a lo largo de una hora y cuarenta y cinco minutos. De algún modo, es autosuficiente, es hermética. Es una obra que debería generar en quien la observa una serie de emociones. Cuando digo hermética me refiero a que no tenemos acceso a la interioridad de los personajes. Es la relación formal entre estos personajes lo que produce esta o aquella emoción, este o aquel tipo de ansiedad. El espectador de mi película atraviesa ciertos tipos de ansiedades, así como cierta clase de fascinación, ríe pero de un modo muy curioso. Es una obra que genera este tipo de experiencias apelando a estos medios particulares.

MEKAS

Entiendo tu punto, pero aun así sigo cuestionando mi percepción sobre ella. Incluso llegué a pensar: parece una película hecha en los años treinta, tanto el estado de ánimo que transmite como las cualidades de la imagen remiten a los años treinta. No podría precisar diferencias estilísticas importantes con ese período. Sé que la película fue realizada hace un año, pero su estilo me recuerda a films que fueron hechos muchos años atrás. Se me ocurrió que quizás se deba a que trabajaste con un equipo sueco.

SONTAG

No, no. Está todo en el guion. El equipo solo siguió mis instrucciones.

MEKAS

Entonces es exactamente lo que querías que fuera, lo cual me desconcierta

aún más. Porque en tu escritura hay ciertos movimientos, ciertos agrupamientos de palabras e ideas que inmediatamente evidencian que, por ejemplo, *Estuche de muerte* fue escrito en los sesenta y no en los treinta. Y tú no eres Burroughs o Kerouac, tu estilo de prosa es muy convencional. Sin embargo, encuentro que su dinámica es también muy contemporánea. Pero no veo nada de todo esto en tu película.

SONTAG

Yo tampoco veo estos rasgos en mi escritura. No creo, por ejemplo, que mi película hubiese existido antes de Straub. [*No reconciliados* se presentó en el Festival de Cine de Nueva York hace cuatro años.] Straub fue una influencia muy importante para mí.

MEKAS

En términos formales lo entiendo. ¿Editaste la película tu misma?

SONTAG

Sí, la monté yo. Tal vez no fui lo suficientemente despiadada, es posible. No es que en Suecia uno tenga la libertad de hacerlo por su cuenta, pero esperan que lo hagas. Lo que decía es que esta película no sería lo que es si no hubiese visto el film de Straub. Es por ese motivo que siento que es una película hecha en el '68 y no en el '38. No sé si esto se percibe en la película, pero así lo veo yo.

MEKAS

Sí, ahora, mientras debatimos sobre la película intentando entenderla mejor, empiezo a ver cualidades formales innegables, muy contemporáneas. Sin dudas que hay un trabajo con las elipsis. Lo que más me gusta de Straub es su uso del *staccato*. La primera vez que vi *No reconciliados* no me gustó, pero me empezó a gustar más en una segunda y tercera visualización, su *staccato*. Es por eso que espero tu próxima película, porque solo el siguiente proyecto que produzcas permitirá poner a *Duet for Cannibals* en perspectiva. Y el tercero, a su vez, hará un nuevo aporte. Y así es como empezarán a abrirse nuevas ventanas.

SONTAG

No me corresponde defender mi película. Cada cual elige si confiar o no en el



Susan Sontag, 1975.

artista. La película es una experiencia. Por supuesto que uno puede rechazarla, quizás por motivos personales, quizás por lo que la película misma propone. Lo único que me incomoda es que carezca de una necesidad desde un punto de vista social. Estoy segura de que si hubiera trabajado en los Estados Unidos, el film habría tenido una dimensión social. Pero fue realizado en el exterior. No es una película sobre política, aun si asume que nace de un entorno político.

MEKAS

¿Presentarías la película en Hanoi?

SONTAG

Ah…

MEKAS

Es una pregunta injusta. Hanoi está en guerra.

SONTAG

Sin dudas que los vietnamitas no necesitan mi película.

MEKAS

¿Quién la necesita? ¿Tú?

SONTAG

Yo necesitaba hacerla. Y creo que hay un lugar para ella.

MEKAS

Ninguna de las preguntas que te estoy haciendo es justa.

SONTAG

No es posible ver las películas que se están haciendo en Hanoi como películas. No son films, son parte de una conciencia nacional que está batallando heroicamente. Cuando estuve en Hanoi, visité sus estudios de filmación, vi lo que estaban produciendo y los encontré haciendo afiches de películas. Son instrumentos de conciencia nacional, y estoy totalmente a favor de ese tipo de cine. No creo que la gente en Hanoi pueda costear otras cosas en este momento. Pero nuestra situación es más compleja. El arte que nos interesa es aquel que incomoda a la gente, que puede cambiar su modo de pensar de alguna manera.

[*Luego de una interrupción telefónica.*]

Persiste sin embargo la cuestión de la sensibilidad. Me resulta muy interesante, por ejemplo, que digas que la primera vez que viste *No reconciliados* sentiste cierta resistencia hacia la película. No digo que mi película sea como la de Straub, pero sin dudas que ayuda a entender mi sensibilidad. Al ver su película casi me desmayo. Me afectó tanto que sentí ganas de besar la pantalla. Fue como la respuesta a una pregunta que no había formulado. Pero al ver la respuesta supe que la pregunta estaba relacionada con un problema estilístico que la película intenta resolver, y de hecho lo hace. Lo supe al ver los primeros diez segundos del film. Por eso digo que hay una cuestión importante que tiene que ver con la

sensibilidad. Por supuesto que mi película es muy diferente, y Straub no representa el paso final en mi educación cinematográfica. Pero luego de ver su trabajo me dije: ahora sí que estoy lista. Él respondió la última pregunta a la que aún no había encontrado respuesta y entonces me puse a trabajar. Claro que no es sencillo que a uno le guste, pero yo sentí que la película era una respuesta inmediata, en el modo en que afectó mi sensibilidad. Antes de ella, otras películas que me produjeron un efecto similar fueron *Muriel*, de Resnais, y *Las damas del bosque de Bolonia*, de Bresson. También algunas películas de Ozu. Esas fueron las películas que más me influenciaron como cineasta. No quiere decir que sean mis preferidas.

MEKAS

Nuestros devaneos nos condujeron a ciertos aspectos claves de tu trabajo. No hay ningún problema en centrarse en los aspectos claves. Hay ciertos agrupamientos que responden a una sensibilidad para los que necesitamos una puerta de acceso. Estoy convencido de que, al ver tu film por segunda vez, me interesé precisamente en todos esos aspectos fundamentales a los que esta conversación nos conduce, en ciertas cualidades formales abstractas. Me pregunto ahora qué pasará en la proyección a la que estoy por asistir. Prometo informarte de mis impresiones una vez que acabe.

JACK SMITH, O EL FIN DE LA CIVILIZACIÓN

DIARIO DE CINE

23 de julio de 1970

Todo empezó cuando Ken y Flo me pasaron a buscar, alrededor de las once de la noche. Lo que ocurrió es que, mientras esperaban en el lobby a que yo bajara, un vehículo enorme bloqueó por completo el paso de su coche. Alguien estacionó delante del vehículo de Flo y lo dejó bien pegado a su paragolpes. Flo dijo que había estacionado lo suficientemente atrás

como para que, en caso de que viniera alguien, pudiese entrar y salir cómodamente. Pero resultó evidente que el conductor del vehículo no tuvo ningún tipo de consideración por Flo o quien estuviera detrás suyo, y lo dejó lo más atrás que pudo, abusando de la cantidad de espacio que tenía delante. Básicamente, encerró a Flo.

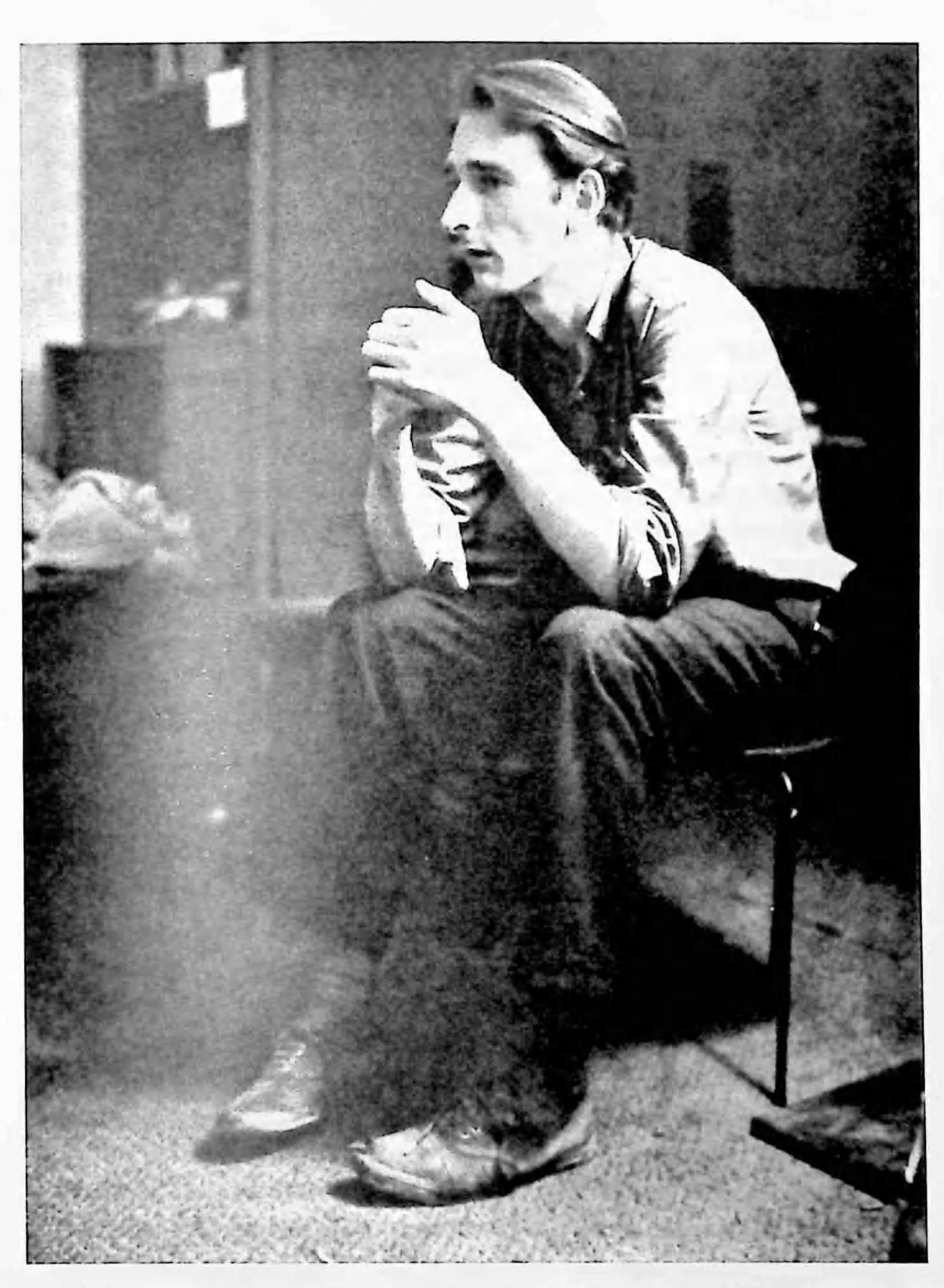
Mientras Flo batallaba por salir, centímetro a centímetro, notamos señales de vida en el auto de atrás. Dos hombres ingresaron al vehículo, todo indicaba que se estaban retirando; obviamente pensamos que entenderían el problema de Flo, que darían marcha atrás para permitirle un poco de espacio y que pudiéramos salir. Seguimos sus movimientos. Retrocedieron un poco pero cuando Flo estaba casi lista para salir, avanzaron, con la intención de marcharse. Entonces comprendimos que nunca habían tenido la intención de ayudar a Flo, solo estaban interesados en su propio bienestar. Quizás ni siquiera habían notado que Flo estaba en aprietos. Simplemente les daba igual que otra gente estuviera en problemas.

Así que anduvimos en coche y hablamos, tratando de no ser irónicos. Ken me contó sobre sus caminatas con Stan, cuando estuvo de visita, cinco años atrás. Pasearon por el centro y Ken le mostró diferentes lugares, pero Stan caminaba por la calle mirando hacia el suelo; cuando Ken señalaba algo, Stan levantaba la mirada por medio segundo y luego volvía a mirar hacia abajo, como si temiese que toda la civilización de Nueva York pudiera quedar pegada a sus ojos si se atrevía a mirar por períodos más prolongados las luces, edificios y carteles. Era como si Stan protegiese su mirada por temor a que las imágenes afectaran no solo a sus ojos, sino a su memoria y a todo su ser, como si se tratara de una enfermedad. No quería que sus ojos vieran a la ciudad tal cual es. Recordé lo que Charles me contó ayer, sobre el día en que él y Bruce Baillie –en su última visita, dos meses atrás– se dirigieron al Museo de Arte Moderno. Bruce se había cubierto el rostro con una bufanda para protegerse de los gases tóxicos, del polvo y del smog. Cuando estaban a solo una calle de distancia del museo, donde debían recoger las películas que se habían proyectado el día anterior, Bruce le propuso a Charles dar la vuelta y regresar. "Que me envíen los films por correo", dijo, luego giró y se dirigió hacia Brooklyn, antes de abandonar Nueva York.

Nos detuvimos en un restaurante italiano, pedimos antipasto y vino y recuperamos un poco de fuerzas mientras mirábamos algunas diapositivas estereoscópicas de Ken. Luego partimos en dirección a la calle Grand. Eran cerca de las doce y media de la noche. Adivinamos que en ese instante Jack debía estar alistándose para empezar su show, el motivo por el cual nos habíamos juntado: esta era nuestra noche de teatro, nuestra salida nocturna, ir a ver esta obra de teatro que Jack organizaba cada sábado a la medianoche, en su apartamento. Richard nos había advertido que no fuéramos demasiado temprano, porque Jack nunca empieza a tiempo, y si llegábamos excesivamente temprano podíamos acabar siendo parte de la obra. A Jack siempre le faltan actores. Así que llegamos a eso de las doce y media, subimos los cuatro pisos y entramos al estudio de Jack, que estaba igual a como yo lo había visto la última vez. Su "barraca", donde vive, está ubicada en la parte delantera del loft, cerca de la entrada; en la parte central había un colchón y cuatro o cinco sillas, todas diferentes entre sí; y el extremo norte estaba tomado por un basurero enorme, fantástico, un set compuesto por despojos humanos. El escenario de Jack. Había otras siete personas, así que en total éramos diez. Jack estaba allí, en el set, iluminado por focos. Levantaba cosas del suelo y luego volvía a dejarlas. En la mano tenía las páginas del libreto. En un fonógrafo sonaba una melodía latina. Nos dio la impresión de que llegamos justo en el momento en el que Jack estaba tomando decisiones sobre la velada. Se detuvo un instante en la parte frontal del set, hacia la izquierda, y dijo algo así como: "¿Deberíamos simplemente escuchar discos? Una noche como esta es perfecta para solo escuchar discos. ¿Ponemos unos discos, les parece?". Lo dijo con lentitud, de forma casual, con esa lentitud tan típica de Jack Smith. Su tono de voz provenía de algún lugar muy profundo. "¿Alguien quiere ser parte de la obra? Quizás solamente pongamos unos discos." Luego de este pequeño anuncio volvió a ocuparse de su actividad en el set. Cambió los discos y corrigió una cosa por aquí, otra cosa por allá. Subió al segundo piso y cambió los focos. Todo el segundo piso carecía de techo, Jack había dejado solo una pequeña parte, donde colocaba las luces y almacenaba otros misterios que no llegábamos a ver. Por un instante, lo vimos desaparecer, allí arriba. Se le escaparon algunas páginas del libreto y cayeron al vacío, asentándose sobre el set.

Mientras tanto, en "primera fila", se desató un pequeño revuelo. Había tres hombres, todos ellos muy jóvenes, y un niño de doce o trece años. Empezaron a decir en broma que querían actuar, mientras se pellizcaban y reían nerviosamente. Nadie más en el público parecía interesado en actuar. Jack se asomó, estiró su mano y señaló a uno de los muchachos y al niño. "Tú y tú, vengan aquí." "No, yo no quiero actuar", dijo el niño. El muchacho se dirigió hacia donde estaba Jack. En el otro extremo del set había un objeto hecho de tablas y trozos de madera, parecía un ataúd inmenso apoyado sobre uno de sus extremos (luego descubrí que, real o simbólicamente, era un ataúd). Otro de los jóvenes se presentó en el set. Los "actores" desaparecieron detrás del ataúd, se escondieron, ese sería, de ahora en más, su "camarín". También Jack desapareció, y luego reapareció para cambiar el disco. Creí reconocer la melodía que ahora sonaba: era *Salomé*, de Richard Strauss. Jack la hizo correr a velocidad lenta, para que los sonidos se arrastraran y perdieran su uniformidad. Jack volvió a esconderse tras el "camarín", a pesar de que podíamos verlo, sosteniendo las hojas del libreto, y escucharlo mientras hablaba. La lentitud de la música nos envolvió, su progresión cansina nos sumió en la irrealidad de la trasnoche, que empezó a volverse más y más real.

No encuentro una forma más adecuada de describir el set que decir que se trataba de un rejunte de despojos humanos: latas, botellas, contenedores, carteles y fragmentos de cosas; había un retrete del cual salía un maniquí, ropa interior sucia colgada de una soga y un gran cartel rojo que decía TODO EL DÍA $2 (luego Jack colocó una vela encendida bajo este cartel, y la utilizó toda la noche como encendedor para sus cigarrillos, lo mismo hizo el público). Otro cartel, a medio cubrir por trastos y basura, decía REGALOS GRATIS, e incluso había un tercer cartel sacado de una caja de frutas que anunciaba FRUTA GRATIS. Un cuarto cartel, a medio enterrar en la basura, presagiaba UNA VIDA MEJOR. Había plumas, dos o tres árboles de Navidad secos y un surtido de cajas de cartón, contenedores, latas y botellas, todas ellas meticulosamente acomodadas; había sogas, cosas colgadas del techo y de las paredes, pedazos de revoque en el suelo y un gran pescado de plástico a su lado. Imaginen una casa enorme, la sala de estar de una familia numerosa que tiene todo tipo de cosas, y de pronto la casa se derrumba. Así era en ese momento el apartamento



Jack Smith en la Film-Makers' Cooperative, Nueva York, 1962.

de Jack: había de todo, una gran pila de utensilios hogareños típicos de la clase media, amontonados junto a montículos de yeso. Era la imagen de la debacle absoluta de la cultura capitalista, de la clase media, de la cultura televisiva, de todo aquello que promueven las grandes tiendas A&P y Macy's. No faltaba nada, uno podía encontrar la esencia de todo aquello. Era triste y deprimente.

Mientras tanto, continuaba la actividad en el "camarín". Jack seguía cambiando los discos y retocando cosas en el set. Lentamente, muy lentamente, uno empezaba a ver, a entender, que no había nada, absolutamente nada, ni siquiera un fragmento de polvo, que estuviera allí por accidente, por azar. Todo había sido cuidadosamente condensado, todo tenía su lugar específico. Daba la impresión de que todo era el resultado de un proceso de muchos años, quizás diez o quince, de destilación. El chirrido de la música le daba cohesión a todo, teñía todo de una lentitud y una confusión, terminaba volviéndose parte del set. Se fusionaba con el todo, o bien empezaba a ser parte del set o bien se desprendía de él. Al no tener nada mejor que hacer, uno empezaba a prestar atención al set, a estudiarlo, segmento a segmento, porción a porción. Empecé a descubrir cómo cada fragmento era una obra maestra perfecta, una pequeña obra maestra de despojos humanos, cómo todas las pequeñas obras maestras del set formaban un gran conjunto, una inmensa obra maestra. Era incluso más que eso: como luego resaltó Ken, no había absolutamente nada que no estuviera relacionado con la idea esencial de la obra, con el concepto de despojo humano. Progresivamente, uno empezaba a percibir que lo que tenía delante no era sencillamente el set de una de obra de teatro que estaba por comenzar, no era un decorado, una muleta sobre la cual se apoyaría. No, este set, esta pila organizada ya representaba en sí misma el contenido y la esencia de la obra, el sentido de la noche, del espectáculo. Eso que teníamos delante ya nos decía algo, nos interpelaba, era una parte central de la estructura de la obra. De a poco, más o menos hacia la una y media, con Ken empezamos a sentir que no importaba realmente lo que ocurriera, ya no era fundamental qué pasaría o qué debería pasar, el contenido más importante del inmenso trabajo de Jack ya estaba empezando a imponerse, ya habíamos comenzado a internalizarlo. Jack caminando de un lado para otro, como un sereno

nocturno (¿o era el cuidador del cementerio?), levantando y moviendo cosas, las cosas que él o sus "actores" hicieran o dejaran de hacer, si decidían hacer algo o casi nada... todo acababa encajando en el decorado, enriqueciéndolo más y más.

Era ya casi la una y media cuando uno de los "actores" salió de atrás del dispositivo con forma de ataúd. Tenía retazos de maquillaje rojo en la cara y llevaba arremangada una de las botamangas de su pantalón. Llevaba puesto un sostén viejo sobre su chaqueta "Puerto Ricano". Antes de que saliera a escena, escuché al "actor" en el camarín preguntando una y otra vez: "¿Debería interpretar al tonto del pueblo, al idiota?". Ni bien salió se dirigió hacia una especie de piscina, un pequeño estanque ubicado detrás de los despojos, o entre ellos. El idiota comenzó a lavarse los pies pero, insólitamente, sin quitarse las botas desérticas. Luego se las quitó, las vació de agua y se las volvió a colocar. Más tarde levantó una lata vacía del set que Jack había preparado (luego Jack la dejó exactamente donde había estado antes), comenzó a llenarla de agua y luego la vació, la llenó y la vació. Jack le acercó una silla para que pudiera sentarse, y el idiota siguió trabajando, salpicando agua dentro del estanque. Se lo veía inseguro sobre cuál era la función que "realmente" debía cumplir, consultaba constantemente a Jack cada vez que pasaba cerca, y no paraba de susurrarle cosas a su novio, que seguía en el "camarín". Todo era tan perfecto y absolutamente idiota, tan apropiado y hermoso, que encajaba a la perfección con el set y con la obra. Jack estaba parado en medio del escenario, dando cuerda al fonógrafo. Le indicó al idiota que empezara a leer sus líneas. "Grita cada palabra por separado, lo más fuerte que puedas", ordenó, en cuanto "el teléfono deje de sonar". En la grabación comenzó a sonar un teléfono, y entonces el idiota del pueblo avanzó hacia el frente del escenario con las páginas del libreto en la mano y empezó a leer sus líneas. Jack se le acercó y le pidió que retrocediera porque "el teléfono no ha dejado de sonar aún". El niño de doce años estaba allí presente, caminaba por el set y hablaba con sus dos amigos "actores", luego regresaba a su asiento y volvía a avanzar hacia el set, acción que repitió durante toda la "performance"; el niño quedó inmediatamente incorporado a la "obra", al igual que todo lo demás. El idiota esperó a que el teléfono dejara de sonar y volvió a caminar

hacia el frente. Empezó a leer sus parlamentos, pero lo hizo demasiado rápido. Dijo algo así como: "Buenas noches. Bienvenidos a la fundación yeso... una fuerza de la naturaleza... la civilización cristiana... [¿O era una fuerza de la naturaleza cristiana?]... Atlántida...". Jack, bastante enojado, se le acercó, se colocó detrás de él y le dijo que leyera su parte realmente lento, que se concentrara en lo que estaba leyendo. Jack le dijo que sostuviera sus páginas bajo la luz. "No puedes hacer sobre el escenario cosas que no harías en la vida real", le explicó al muchacho. "¿Acaso puedes leer sin luz? ¿Puedes?" El muchacho seguía diciendo "juicio" en vez de "fuerza",[13] y Jack tuvo que detenerlo tres veces. Le dijo que lo leyera en voz alta, que "colmara el espacio". El muchacho se enfadó y respondió a Jack que le dolía la garganta y no podía gritar, que lo leería "a volumen normal", así que Jack volvió a ocuparse de su fonógrafo mientras el muchacho leía sus parlamentos. Cuando llegó el turno de decir la palabra "cristianismo", Jack indicó al muchacho que debía mirar "al pedazo de yeso en el piso", pero, dado que el "actor" no entendía lo que Jack le pedía, Jack le indicó con el dedo hacia dónde mirar, hacia los montículos de yeso desperdigados en primer plano del set, sobre los cuales estaba apoyado un gran pescado de plástico. Entonces Jack pronunció: "Y entonces, miró al pedazo de yeso".

Jack describió la siguiente acción que el muchacho debía realizar: mientras él ponía otra pieza musical, el chico debía acercarse a la pila de cosas y recoger un ejemplar de *Time* o *Newsweek*, la que fuera que encontrara. El libreto hacía una referencia a "mi revista preferida", así como también incluía un texto sobre orquídeas viejas y polvorientas, sobre polvo que cae sobre orquídeas que cuelgan de un viñedo. El muchacho leyó las líneas y recogió la revista. Jack le indicó que señalara con su dedo cada una de las letras de la revista, individualmente y al ritmo de la música, lo cual el muchacho hizo de maravillas.

A esta altura eran ya más de las dos de la mañana. Mientras presenciábamos este espectáculo fantástico, tuve una revelación, súbitamente fui muy consciente de que eran las dos de la mañana en Nueva York, que era ya

13. La confusión en el original se produce entre las palabras "*juggernaut*" (fuerza de la naturaleza) y "*judgement*" (juicio), que en nada se parecen en español. [N. del T.]

muy tarde y que casi toda la ciudad dormía, incluso un sábado a la noche. Sentí que todos los teatros habían cerrado, que se había acabado hacía ya mucho tiempo todo aquello que llamamos teatro; que todos los teatros feos, banales y estúpidos del mundo eran parte del pasado y que solo aquí, en este apartamento céntrico ubicado en el punto en el que todas las calles vacías y muertas y grises del centro terminan, existía el teatro. Que lo único que quedaba era este inmenso set de chatarra, estas acciones, estos happenings, el fin de la civilización. Empecé a percibir cómo todo lo que estaba ocurriendo empezaba a parecerse más y más a una ceremonia funeraria, al rito final en el entierro de la civilización capitalista, al fin de la civilización competitiva. Estábamos en el cementerio mágico donde se llevaban a cabo los ritos funerarios para toda la corrupción, el confort, el dinero, la buena vida y los regalos gratis del mundo. Para ese mundo que ahora dormía, a las dos de la mañana. Jack Smith era el único ser vivo, un loco, el máximo sacerdote de los cementerios irónicos, el encargado solitario de administrar la extremaunción, por su cuenta. Nadie más podía ayudarlo, nadie entre las siete u ocho personas que en ese momento conformaban su público (los otros tres estaban en el set) era realmente un espectador. Jack no necesitaba público, hubiese hecho lo que estaba haciendo de todos modos. Presentí que, en muchas noches como esta, muchos otros sábados, Jack volvería a montar esta ceremonia sin importarle si había espectadores o no, si había o no actores. Era el último hombre en pie sobre la Tierra, estaba por encima de todo; aun sin ser parte era consciente de todo, dolorosamente consciente de todo lo que lo rodeaba. Él mismo era pura tristeza, era la esencia misma de la tristeza.

El otro actor salió del "camarín". Hacía un tiempo que había empezado a asomarse, y salía y volvía a esconderse, vestido de mujer. Lo único que habíamos podido ver hasta entonces era el vestido cubierto de perlas y plumas que ella (él) llevaba puesto. Al salir, ella (él) se ubicó junto al idiota del pueblo, a quien Jack a esta altura había vuelto a colocar junto a la piscina, donde trabajaba con una gran cuchara, echando agua. En este punto es donde mi memoria se vuelve difusa, tengo la impresión de haberme perdido acciones importantes, probablemente me dejé llevar por el estudio de otras cosas, me quedé sumido en alguna preocupación o pensamiento por algunos minutos, quizás cerré los ojos. Jack le entregó al idiota un gran cartel con letras rojas –tal vez las letras eran negras sobre

un fondo rojo– que había levantado de la calle y que anunciaba YESO DE LOS ESTADOS UNIDOS. Bailaron por un momento con el cartel. Luego Jack pidió a los "actores" que cargaran el cartel hacia el centro del escenario y se lo mostraran a la gente. Los "actores" no lograban sostener el cartel derecho, por lo que Jack debía corregir su posición constantemente; luego desapareció en la parte trasera de la habitación, detrás del "público", donde fue a buscar algo. Los actores, a esta altura, estaban ya hartos de todo, no paraban de preguntarle al público: "¿Qué hora es, qué hora es?". Ken y yo les repetíamos: "Tranquilos, hay mucho tiempo, es temprano, es sábado por la noche. Relájense, es temprano". Cada vez que Jack salía del escenario para buscar algo, los actores abandonaban sus acciones, sea lo que fuere que estaban haciendo, se reunían entre ellos y reían mientras se susurraban cosas. No se percataban de que cualquier cosa que hicieran, con o sin libreto, por su propia voluntad o bajo la dirección de Jack, todo era parte del set, parte de la obra. Incluso lo que hicieran contra su voluntad era hilarante, dado que instantáneamente se volvía parte de la enorme tristeza del cementerio, de la tristeza del fin de la civilización. Todo era parte del plan, nada era ajeno al conjunto de despojos humanos. Todo estaba predeterminado por Jack, el Loco de la calle Grand, quien parecía saberlo todo, como si entendiera las debilidades de los hombres y los modos en que se corrompen, como si conociera de antemano los problemas a los que se enfrentará su arte. Por ese motivo había programado todo, para que cualquier acción que alguien pueda ejecutar para destruir su arte sea inmediatamente parte del mismo, para que todo se vuelva parte del inmenso collage, sin que realmente importe lo que suceda. Había elegido la música y cada elemento del decorado con antelación para que pudieran absorberlo todo, exactamente como ocurre en el fin mismo de la civilización. Sí, Jack estaba retratando el fin de la civilización, y su set era una analogía de esta cultura que absorbe y digiere cosas y personas, como un inmenso basurero, una boca abierta que funciona a su vez como un cementerio...

Jack le indicó a los dos "actores" que bajaran el cartel que decía YESO DE LOS ESTADOS UNIDOS y colocó sobre él un gran oso de peluche. A continuación, los muchachos volvieron a levantar el cartel, pero esta vez parecía un féretro. Jack mismo lideró la procesión, caminando lentamente alrededor del set, mientras ambos actores cargaban el "féretro" con el oso

de peluche. Bajo el brazo, y cerca de su pecho, Jack abrazaba un gran corazón rojo de San Valentín. ¿Era acaso una metáfora de la traición que estaba cometiendo contra su último amor, la esperanza en la humanidad? ¿Era aquello un mensaje secreto destinado a los hombres, a los vestigios de la sociedad? A medida que Jack avanzaba, iba deteniendo la procesión para corregir un detalle por aquí, otro detalle por allí, una lata, una caja, un cartel, una pluma, cualquier cosa que sus dos actores hubiesen perturbado en su set. No sé bien qué era lo que Jack necesitaba, pero interrumpió varias veces la procesión funeraria, hasta que decidió subir por las escaleras negras de acero hacia el segundo piso. Los actores aprovecharon esta nueva interrupción y se precipitaron fuera del escenario. Luego de un pequeño revuelo, lanzaron al oso de peluche contra el árbol de Navidad y desaparecieron tras el "camarín", del cual reaparecieron unos segundos después, ya sin maquillaje ni plumas. En el instante en el que los actores abandonaban el set, Jack descendió por las escaleras y empezó a discutir con ellos, tratando de convencerlos de que se quedaran. Les explicó que tan solo faltaba una escena, en la que tenían que meter al oso de peluche en el ataúd. Los actores, sin embargo, insistieron en que ya habían hecho esa acción. "Lo tiramos sobre la pila", repetían. "No, no, deben introducirlo en el ataúd", Jack les decía, una y otra vez. El niño abandonó su lugar junto al público y se unió al debate. Jack se dirigió al niño y le pidió que esperara, pero a esa altura los otros dos muchachos ya se habían retirado del set. Jack volvió a desaparecer detrás del "camarín". En cuanto Jack se fue, el niño aprovechó para huir del set, y antes de que alguien pudiese detenerlos, los tres –ambos actores y el niño, lo cual equivalía a la totalidad del elenco– se habían fugado del apartamento. Jack emergió de atrás del gran dispositivo y echó una mirada al set. Se quedó allí de pie un largo, largo rato, muy triste. Sonaba un disco antiguo de los años veinte, de fondo se escuchaba un collage de coches y ruidos callejeros. Finalmente, Jack levantó su mano y apuntó a un hombre que estaba sentado detrás de mí, lo invitó a pasar al set y el hombre accedió sin resistirse. Entonces Jack le pidió que tomara un extremo del cartel que decía YESO mientras él lo tomaba del otro, y volvió a colocar al oso de peluche sobre el cartel. Ambos iniciaron una lenta marcha hacia la parte trasera del set, hacia donde estaba ubicado el gran dispositivo-ataúd. Jack apoyó su extremo

del cartel con un gesto de impotencia y se detuvo, mirando hacia el fonógrafo. Debía cambiar el disco, anunció, la música estaba mal. Estaba claro que Jack necesitaba ayuda, y que la obra debía completarse, pasara lo que pasara, así que me puse de pie, ingresé al set y levanté el otro extremo del "féretro". Jack logró así seleccionar la música correcta y se nos acercó. En cuanto la música comenzara a sonar, detalló, debíamos empezar a caminar "a una velocidad ridículamente lenta". Eso hicimos, recorrimos el metro o metro y medio que nos separaba del ataúd a una velocidad ridículamente lenta, nos llevó cerca de cinco minutos recorrer esa distancia. Jack nos ordenó que introdujéramos el féretro dentro del ataúd y que saliéramos del set. Hicimos exactamente lo que nos indicó, nos retiramos por el lado izquierdo del decorado mientras Jack seguía allí de pie, erguido contra la estructura del ataúd, apoyado en él. Allí, solo en el mismísimo centro del set, fumando en silencio, Jack era más Jack que nunca. Estaba muy triste, pero también se lo veía sereno. Nos echó un vistazo, luego miró al set, y finalmente fijó su mirada en una dirección imprecisa, se concentró en alguna cosa que nosotros desconocíamos. Apoyada contra el ataúd había ahora una gran cruz que Jack custodiaba. Debajo de ella había colocado una especie de castillo árabe.

Finalmente, con una vergüenza tal vez simulada, Jack nos dijo que "eso era todo". Atravesó el set, caminó hacia la escalera y subió los peldaños, probablemente para apagar el foco de luz. Nos quedamos allí por un momento, los cinco o seis de nosotros que quedábamos. No sabíamos si esperar a Jack o no, pero al final decidimos partir. Eran casi las tres de la madrugada cuando todos salimos juntos hacia la calle. Justo antes de dejar el apartamento, me di vuelta. Jack seguía en el segundo piso. El decorado estaba ahora vacío, completamente desolado, todo en él era ahora soledad y vacío. Pensé por un momento que debía gritarle BUENAS NOCHES, JACK, pero no lo hice. Sentí que de algún modo mi saludo no encajaría en absoluto con ese momento. Entonces nos fuimos.

Cinco de nosotros caminamos en grupo por la calle Grand, que parecía más extensa y oscura que nunca. No pronunciamos ni una palabra durante varias cuadras, marchamos callados y sin decir nada. Empezábamos a entender, súbitamente lo supimos, que habíamos visto una de las veladas teatrales más importantes y puras de nuestras vidas. Comprendimos que

en ese instante Jack estaba solo, que nadie más lo acompañaba en la soledad de su apartamento, y que su tarea era proteger al cementerio del fin de la civilización. Vislumbramos que acabábamos de ver a uno de los últimos grandes artistas, a uno de los últimos creadores intransigentes de nuestra generación. De algún modo, todo parecía claro ahora, como si se hubiera restablecido dentro nuestro un estándar con el cual regir nuestras vidas y nuestro arte. Por un instante, esa noche, en el apartamento de Jack, en el centro de la ciudad, a esta hora tardía, mientras la ciudad dormía, nacía una nueva esperanza. Comenzaba una nueva vida en las calles oscuras, allí mismo mientras caminábamos, en silencio.

LAS CATEDRALES INVISIBLES DE JOSEPH CORNELL

DIARIO DE CINE

31 de diciembre de 1970

¿Qué puedo escribir sobre las películas de Joseph Cornell? ¿De dónde puedo obtener la liviandad, la gracia, la ausencia de toda pretensión y la franqueza para hacerlo? Frente a mí está mi máquina de escribir, es muy real. También lo son el papel y las llaves. Busco las palabras, letra a letra, para rendir homenaje a un artista único.

Una de las características más apasionantes del trabajo cinematográfico de Cornell es que constantemente nos recuerda que hay un gran número de personas involucradas en su realización, tanto desde lo fotográfico como desde el montaje. Él es el primero en resaltar y recordarnos esto. Pero cuando uno ve sus films, de los cuales se proyectaron nueve en el Anthology Film Archives hace dos fines de semana, reconoce las mismas cualidades cornellianas. A todos los definen las mismas marcas inconfundibles, sin excepción. Le mencioné esto a Stan Brakhage, que operó la cámara en varios de los films de Cornell, y me comentó que él sostuvo la cámara, pero que no fue más que un médium al servicio de Cornell, siguiendo sus indicaciones, sus movimientos y sus sugerencias.

Cornell jamás tocó la cámara, pero dirigió cada movimiento, eligió cada plano. Rudy Burckhardt, quien se encargó de la fotografía de otras tantas películas de Cornell, relata su experiencia casi en esos mismos términos.

Sí, el espíritu invisible de un gran artista sobrevuela todo aquello que hace; hay un cierto movimiento, una cierta cualidad que impone a todo lo que toca. Cuando conecta con la gente, esta cualidad emana nuevamente de su trabajo, como una niebla dulce. Nos toca, interpela a nuestros ojos y a nuestra mente. El arte es el opio de los pueblos, y la niebla de Cornell, su fragancia, es a la vez única y muy sencilla y discreta. De hecho, es tan discreta que no sorprende que sus películas hayan escapado, hayan pasado desapercibidas ante la sensibilidad más vulgar de cierto tipo de espectador, de ciertas personas que necesitan que sus sentidos sean bombardeados feroz y sonoramente para poder percibir algo. Los films de Cornell forman parte de la esencia de la película hogareña. Tratan de cosas que nos son muy cercanas, de lo cotidiano, de lo que está en todas partes. Cosas pequeñas, no demasiado grandes. No hablan de guerras, de emociones tormentosas ni de situaciones o enfrentamientos dramáticos. Sus imágenes son mucho más simples. Filma a ancianos en el parque, un árbol lleno de pájaros, a una niña de vestido azul en la calle, mirando lo que la rodea, con todo el tiempo del mundo en sus manos. El agua que gotea en una fuente circular. El ángel presente en todo cementerio, debajo de un árbol, y su rostro, que es el más bello de todos. Una nube pasa sobre el ala del ángel, qué imagen. "Una nube pasa, acariciando suavemente el ala del ángel." La imagen final de *Angel* es, a mi gusto, una de las metáforas más hermosas que el cine haya producido.

Las imágenes de Cornell son muy reales. Incluso cuando las toma de otras películas, como ocurre en *Rose Hobart*, cobran una nueva realidad. La irrealidad de Hollywood se transforma en irrealidad cornelliana, que a su vez es muy, muy real. Es un claro ejemplo de que el artista tiene el poder de modificar la realidad con sus elecciones, al seleccionar solamente esos detalles que se corresponden con un movimiento interior, con una mirada sutil, con un sueño. Sin importar qué elija, sea una realidad totalmente "artificial" o fragmentos de una realidad "concreta", todo lo

transforma. Cada pieza que selecciona se convierte en una nueva unidad, en una cosa nueva, en una caja, en un collage, en una película que no se parece a nada que exista en este planeta. He presenciado, a lo largo de los años, el proceso a través del cual Cornell las ensambla en su estudio. Vi como las monta, o tal vez como ellas mismas se montan, a partir de la materia de los sueños que brota de la tierra. Se nutre de esos materiales que la gente suele descartar, cosas a las que nadie presta atención, detalles que ignoramos al pasar a su lado, tomándolos por sentados: una bandada de pájaros, el ala de un ángel, la mirada melancólica de una muñeca en el escaparate de una tienda. La gente solo está interesada en temas importantes...

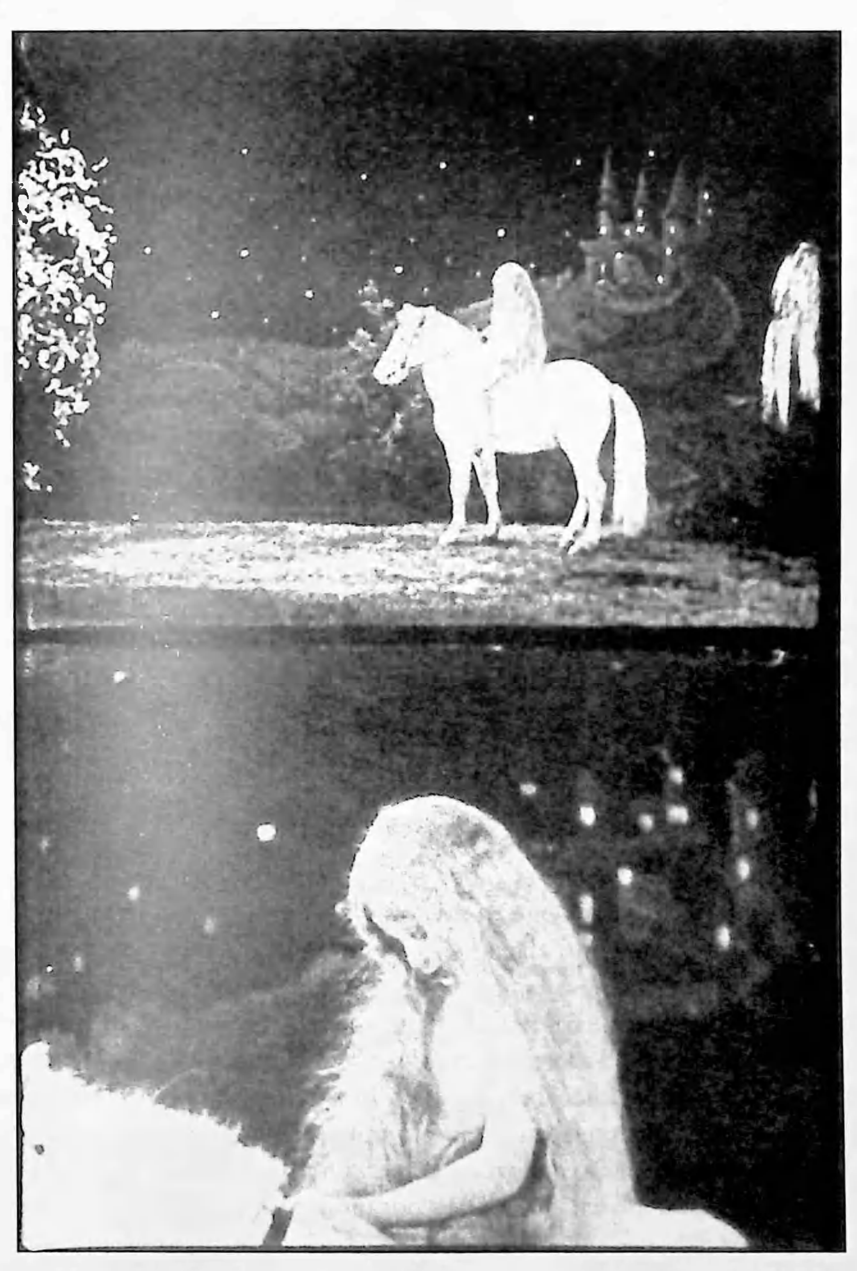
Ah, pero no se dejen confundir por mi escritura, por el modo en que hablo de las pequeñas películas realizadas por Cornell, ni por la aparente simplicidad de las películas mismas. No asuman ni por un segundo que se trata de la obra de un artista de películas "hogareñas" o de un aficionado. No, los films de Cornell, al igual que sus cajas o sus collages, son el producto de muchos años de trabajo, de recolectar y pulir, con mucho cuidado. Crecen como crecen muchas otras cosas en la naturaleza, poco a poco, hasta que llega el momento de liberarse. Así es todo lo que Cornell hace. Así funciona su estudio, su sótano. Estuve dentro de su estudio y me maravillé al ver el gran número de pequeñas cosas, cuadros, cajas, rollos de película y todo tipo de objetos misteriosos que almacena en las paredes, en las mesas, sobre cajas, en el suelo, en bolsas de papel, encima de bancos y sillas. Allí donde mirara encontraba cosas misteriosas en estado de progresivo crecimiento. Algunas aún estaban naciendo, contaban con apenas uno o dos rasgos, eran quizás un trozo de fotografía o el brazo de un juguete. Había otras cosas más desarrolladas, y otras tantas que se acercaban a su completitud, a punto de comenzar a respirar. Sobre la mesa encontré una pila de objetos que una niña había desparramado meses antes, cuando visitó el estudio; Cornell no los tocó, pensando que la creación ya era perfecta. El lugar parecía una especie de invernadero mágico, repleto de capullos y flores de arte. Y ahí estaba el mismísimo Joseph Cornell, caminando gentilmente entre ellas, acariciando primero a una, luego a otra, agregando detalles o simplemente observando o quitando el polvo. Podría bautizarlo El

Jardinero, aquel que vigila el crecimiento de las cosas más perfectas, de todo aquello que es frágil, sensible, sublime y que todo lo abarca.

En una ocasión cometí el error de preguntarle a Cornell sobre las fechas exactas en que había terminado sus películas. ¿Cuándo había realizado *Cotillion*, cuándo había acabado *Centuries of June*? "No", dijo Cornell, "no me preguntes las fechas, las fechas solo atan a las cosas a un punto en el tiempo. ¿Cuándo las realicé? En algún punto, hace muchos años...". Me sentí un idiota, haciendo una pregunta tonta. ¡Las fechas! El arte de Cornell es atemporal, tanto en el proceso de gestación (o de transformación) como en su esencia. Sus trabajos, sean las cajas, los collages o las películas, se definen por existir en un área temporal suspendida. Son extensiones de nuestra propia "realidad" en otra dimensión, donde esa realidad puede ser arreglada. Nuestras dimensiones van y vienen, pero las dimensiones de Cornell permanecen, y afectan a cada sensibilidad que se acerca a tocarlas. Sí, su obra cuenta con espacios, dimensiones. No sorprende que en el trabajo de Cornell haya tanta geometría y astronomía. Se debe a que nos ayuda a rastrear nuestros propios sentimientos, pensamientos y sueños, nos lleva a otra dimensión desde la cual nos devuelve nuestra imagen a través de la música de las esferas.

Las niñas atemporales que pueblan el trabajo de Cornell son o bien ángeles o bien simplemente niñas; en cualquier caso, tienen esa edad en la que el tiempo se suspende, deja de existir. Las ninfas no tienen edad, tampoco los ángeles. Una niña de diez años con un vestido azul que pasea por el parque sin nada que hacer, dueña de su tiempo, puede darse el lujo de observarlo todo, porque vive en un sueño atemporal.

¿En qué estaba? Hablaba de las películas de Joseph Cornell. O al menos eso creí. Estaré un buen tiempo hablando de sus films, ya no quedan tantas cosas sublimes a nuestro alrededor de las que se pueda hablar. Estamos hablando de catedrales, de la civilización. ¿Cómo se llama? ¿Profesor Clark? Las catedrales actuales, dondequiera que estén, no impresionan, pasan desapercibidas. Las cajas, los collages y las películas caseras de Joseph Cornell son las catedrales invisibles de nuestro tiempo. Son casi invisibles, como las mejores cosas que el hombre puede encontrar hoy en día. Son casi invisibles, a menos que uno las busque.



Fotogramas de *Children's Party*, de Joseph Cornell, 1938.

EL TEATRO O.M. DE HERMANN NITSCH[14]

UNA CONVERSACIÓN CON HERMANN NITSCH

DIARIO DE CINE

28 de marzo de 1968

Hermann Nitsch, el artista austríaco, hizo tres funciones de su teatro "de acciones" durante su estadía en Nueva York, dos en la Cinematheque y una en la iglesia Judson. La cuarta, programada por un canal de televisión, se canceló por miedo a que generara disturbios entre los espectadores. Las tres funciones neoyorkinas fueron tema de debate y produjeron un verdadero furor. También demostraron que Nitsch es uno de los artistas más importantes en actividad en el teatro actual. Entrevisté a Nitsch justo antes de que partiera hacia la Universidad de Cincinnati para participar en su edición primaveral del Festival de las Artes.

MEKAS

Usted trabaja con materiales muy esenciales como la carne, la sangre o el cerebro. ¿Cómo han reaccionado los diferentes países a su trabajo?

NITSCH

La mayoría de mis actos, hasta ahora, se han presentado en Viena. Tengo a la gente de Viena totalmente en mi contra. Solo un grupo reducido de personas allí entiende mi trabajo y está de mi lado. Es un problema que en gran medida responde a la tradición vienesa. Viena ha tenido muchos nombres importantes en el pasado, y es por eso que ahora allí se odia a todo aquello que sea nuevo en el arte. Esto ya ocurría en tiempos de Bruckner, Mahler y Schöenberg, a quien ni siquiera le dejaban dirigir a los músicos que interpretaban su propio trabajo; cuando lo hizo, fue un escándalo. Literalmente lo molieron a golpes. Lo mismo Oskar Kokoschka, a quien se lo encarceló en 1909 y 1910 por montar su propia obra titulada

14. Hermann Nitsch (Viena, 1938) es un artista austríaco, fundador del Teatro O.M. Realizó más de cien performances y puestas en escena entre 1962 y 1998.

El asesino, la esperanza de las mujeres. Kokoschka fue uno de los primeros que propuso un teatro expresionista. La gente suele conocerlo por su faceta de pintor, pero yo creo que su trabajo inicial es mucho más importante. Sus tres primeras obras son muy, muy buenas. Son breves pero de gran valor.

MEKAS

¿Cuál es su principal objetivo, la dirección a la que apunta en su trabajo actual? ¿En qué se diferencia del resto de aquello que suele llamarse "happening teatral"?

NITSCH

Desde un comienzo, me propuse encontrar una nueva forma de teatro. Ya en 1959 escribí ensayos sobre esta noción, que considero fundamental. Desde ese entonces me preocupaban los problemas que hoy pongo en práctica. En 1960 realicé la primera demostración de aquello en lo que consiste mi teatro. Lo más importante de mi propuesta, la cual llevo a cabo en conjunto con mi público, es que en ella las cosas ocurren realmente. En el teatro antiguo y convencional el actor "interpreta" un libreto. No es real. Pero en mi teatro todo lo que ocurre, ocurre en serio, eso es sumamente importante. Los objetos que utilizo son reales, sean animales, sangre o azúcar. No son símbolos que representan otra cosa, como en el viejo teatro. El actor "actúa" su "muerte". ¡No! Yo presento un cordero muerto, lo baño en sangre y luego lo regalo: está ocurriendo de veras. Quiero hacer un teatro donde todo lo que pase realmente esté ocurriendo. Por eso me alegré mucho al escuchar sobre los happenings, que llegaron a Europa hacia 1963. No me influenciaron particularmente, pero me alegró saber que algo así estaba sucediendo.

MEKAS

¿Cree que los happenings están aún demasiado próximos al teatro convencional?

NITSCH

Creo que dejar que las cosas pasen no es suficiente. En mi teatro hay

elementos similares a los que trabaja el happening, pero me interesa ir más profundo. Me gustan los accidentes que ocurren en los happenings, son importantes, pero quiero que cada accidente viaje más profundo. Quiero crear situaciones que provoquen accidentes que alcancen la profundidad de nuestras almas.

MEKAS

Es decir, no le importa que haya accidentes, como cuando uno camina a oscuras, de noche, y tropieza con una silla. La silla cae. Es un accidente, realmente no se pudo evitar, ¿pero qué importa?

NITSCH

Quiero accidentes "intencionales". No me malinterprete, no estoy descalificando al happening teatral. Los happenings son muy importantes para el teatro contemporáneo. Solo digo que debe haber algo más. Me importa mucho la dramaturgia, el teatro clásico. Creo que el artista actual debe apelar al psicoanálisis para profundizar en su propio teatro. El antiguo drama griego tenía esa profundidad trágica, Esquilo y Sófocles la tenían, también Eurípides, aunque en menor medida. Me importa mucho la obra de Sófocles y de Esquilo porque se ocupan de temas esenciales, ambos alcanzaron una gran profundidad haciendo un buen uso de ciertos efectos, sabían cómo afectar la psique. Apelaron a la crueldad, al terror y al ritual. También me gusta mucho Shakespeare, era un gran poeta, pero se alejó del teatro, tomó distancia de los griegos, que fueron los mejores dramaturgos.

MEKAS

Shakespeare, en su visión, "actuaba" demasiado.

NITSCH

Shakespeare era un hombre demasiado literario. Creo que una de las mejores cosas es cuando Edipo está en medio del escenario, todo ensangrentado, y sabe que se ha acostado con su madre y que ha asesinado a su padre, y está ciego… Esa es una de las escenas más importantes de la historia del teatro. Recuerdo que usted mismo escribió acerca de los films

de Kubelka, sobre el león muerto en *Unsere Afrikareise*, y dijo que era una de las escenas más importantes que recordaba haber visto en un cine. Lo mismo digo yo sobre esa escena de *Edipo Rey* en relación al teatro. No es que yo sea un sádico, no me gusta la sangre, estoy en contra de la matanza y la ingesta de animales. Pero me gusta el efecto teatral. Y es necesario que recuerde a Aristóteles, que habla de la importancia de alcanzar la catarsis a través del pánico, el terror y la compasión.

Debemos entender las cosas intensamente para lograr liberar las emociones reprimidas. La crueldad en el teatro puede liberarnos. La teoría de la abreacción es muy importante para el teatro, son tantas las cosas que tenemos escondidas y reprimidas. Nuestra civilización no deja que las personas vivan como lo desean. Por eso suprimimos todos nuestros deseos, nuestros sueños e incluso nuestros ideales. Cuando hay un accidente en la calle, todo el mundo quiere ver. Cuando no encontramos otros motivos, creamos guerras para lograr esa descarga emocional; nuestra civilización está plagada de reacciones crueles y perversas. Pero también existe el teatro, y a través de él podemos producir abreacciones buenas, una catarsis positiva. Yo muestro carne, sangre, y cerebros porque son cosas que generan reacciones intensas en las personas, quiero que vean todo intensamente. Hay gente que no tolera ver esas cosas, que las evita; pero aquellos que las observan logran la descarga emocional y la catarsis, alcanzan la belleza a través de ellas. Es una experiencia realmente necesaria.

De este modo, se extraen y liberan todas esas cosas que están tan profundamente reprimidas dentro nuestro que ni siquiera las vemos. ¿Por qué gustan tanto las películas sobre crímenes o los westerns? Porque en ellas se mata a una gran cantidad de personas. Pero ninguna de ellas ofrece una catarsis, solo el arte puede hacerlo. Solo el buen arte es capaz de hacer que la gente sea más consciente de su condición. Nietzsche decía que los griegos eran tan fuertes, saludables y tenían tanta alegría de vivir que eran capaces de reírse de las cosas más crueles. Y no por ello eran sádicos. Creo que la gente hoy en día necesita este elemento. Aún comemos carne, pero nunca vemos los mataderos, les tememos. Esto no ayuda a nuestra conciencia, genera culpa, porque está mal. Si comemos carne, debemos saber que existe un animal y que ese animal debe ser asesinado para que podamos contar con esa carne.

MEKAS

De cualquier modo, el animal debe alegrarse más de ser utilizado en una obra de arte como la suya, que alimenta al espíritu, que de ser servido en un restaurante, para que lo devore gente que come hasta el hartazgo. Me sorprendió enterarme de que muchas personas que conozco reaccionaron violentamente al descubrir que usted utiliza animales muertos en sus obras. Sin embargo, no son quisquillosos cuando van a un restaurante. Hay gente que va a Vietnam y mata a otras personas pero luego se alteran al ver un cordero muerto en el contexto de una obra de arte. Solo el cordero es feliz de ser parte...

NITSCH

La reacción que noté en Nueva York fue, sin embargo, la mejor. Descubrí que aquí hay más gente que disfruta de mi trabajo que en ninguna otra parte del mundo. Y lo que me hizo particularmente feliz fue que todos los artistas del happening a los que admiro, como Paik, Kaprow, Hansen, Schneemann y tantos otros jóvenes, apreciaron mi obra. Mucha gente a la que apenas conozco se me acercó a conversar, y realmente entendieron lo que quise hacer. Esto jamás podría ocurrir en Viena. En Nueva York, tuve al menos dos tipos de público: aquel al que le gustó la propuesta y aquel al que no. Pero en Austria solo tengo un tipo de público: el que odia mi trabajo. Me han encarcelado tres veces en Viena.

MEKAS

¿Por qué razón? ¿Crueldad?

NITSCH

Todo el mundo me conoce en mi ciudad natal, sobre todo la policía. Me acusan, en general, de provocar al público. No les preocupa la crueldad, el nudismo o cualquiera de esas cosas. La última vez que estuve en la cárcel fue cuando decidieron que mi trabajo atentaba contra la religión. En una de mis obras, usé símbolos que uno encuentra en los excusados y símbolos religiosos simultáneamente. No me interesa reírme de la religión, estas cuestiones son muy serias para mí. Utilizo símbolos muy concretos, como la sangre menstrual, que tienen dos mil años de antigüedad, y los reúno

con los símbolos actuales, pero la gente no entiende, porque ha olvidado el significado de los símbolos religiosos, ni siquiera los reconocen cuando los ven. Por eso creen que me burlo de Dios.

MEKAS

Usted mencionó a Bruckner y a Schöenberg. Su propia obra se presentó en la Cinematheque después de que se presentaran los trabajos de Kubelka. Peter Kubelka es un perfeccionista y un formalista como muy pocos artistas del mundo actual. Cuando vi su espectáculo al día siguiente no me sorprendió descubrir que también usted es un perfeccionista y un formalista, como Kubelka. Ambos son vieneses. Ambos son como Mozart.

NITSCH

Considero a la forma algo muy importante. La abreacción es solo una parte de mi teoría teatral. En verdad, podría vivir sin ella. Pero la principal razón por la cual hago mi trabajo es porque es hermoso. Kubelka hace películas y yo hago teatro, pero no hay tantas diferencias entre nosotros. Quizás por eso nos gusta el trabajo del otro; ambos defendemos, antes que nada, la belleza. El arte debe ser hermoso. Todo tipo de arte, de cualquier época, período o país es hermoso. Y lo es porque es formal. Sin forma no hay arte, la forma es un aspecto especial del arte. Todo existe gracias a la forma. El verdadero mensaje que el arte puede llevar a la gente es la forma. La forma es esa cosa especial que hace al arte.

MEKAS

Sigue hablando de rituales, de religión.

NITSCH

Me interesa particularmente la filosofía, sobre todo el pensamiento asiático, el Zen. Quizás no lo parezca en una primera instancia, pero el Zen es muy importante para mi trabajo. La forma y el arte son, para mí, una forma de religión, siempre lo sentí de ese modo. Me hizo muy feliz conocer a Brakhage en Viena, me dijo esto mismo que le digo con otras palabras. Para él, el cine, hacer películas es una forma de ritual, un ejercicio

religioso. El tipo de teatro que yo practico es, en mi mente, una forma estética de plegaria, un tipo de rezo contemporáneo.

Acabo de recibir una carta desde Viena de una amiga, que me cuenta que acaba de presenciar un parto y que esta experiencia la ayudó a entender mejor mi trabajo, porque a su vez mi trabajo la ayudó a entender mejor el nacimiento. El parto fue para ella, más allá de la sangre y todo lo que implica, un momento muy hermoso. Implica dolor, no nos olvidemos de eso, pero también belleza. Mis acciones teatrales no son muy diferentes a un parto, y un nacimiento es como una crucifixión y una resurrección en simultáneo. En él hay sangre y carne y dolor, pero luego emerge el recién nacido, llora y empieza a vivir. Por eso trabajo solamente con escenas de gran intensidad, es crucial que así sea. Hay mucha gente que no sabe que está viva. Viven como animales, viven en un sueño, no están presentes. A través del arte y de la experiencia artística, puede llegar muy profundo. Y es solo en ese nivel muy, muy profundo que quiero celebrar la existencia, no en la superficie. Sabe, mi mayor trabajo, si pudiera hacer lo que quisiera, duraría seis días: un gran festín de muerte y resurrección. Usted no ha visto más que una fracción de mi trabajo. Pero puede que tarde varios años en tener la ocasión de concretar mi gran obra. La gente podrá entrar y salir todo el tiempo, y no la haré en un teatro; necesito una aldea rodeada del paisaje adecuado. Quiero que sea un gran ritual que celebre la vida.

PRIMERA CONVERSACIÓN CON HERMANN NITSCH Y PETER KUBELKA[15]

3 de diciembre de 1972

El 2 de diciembre de 1972, el artista austríaco Hermann Nitsch montó una performance de doce horas de duración en el Mercer Arts Center de Nueva York. Quien le encargó esta performance fue Peter Kubelka, que

15. Peter Kubelka (Viena, 1934) es cineasta, profesor y cocinero. Considerado unos de los fundadores del cine experimental austríaco, colaboró con Mekas en la creación del Anthology Film Archives y también del Museo de Cine de Austria en Viena (junto a Peter Konlechner). [N. del E.]

se ocupó de cocinar para el evento. Hubo otros treinta participantes que asistieron a Nitsch, ejecutando pequeñas acciones o actuando como "músicos" en su orquestra. La mayoría de ellos eran artistas neoyorquinos que simpatizan con la obra de Nitsch o estudiantes de Raimund Abraham, el arquitecto austríaco que enseña en Cooper Union, Nueva York. La entrevista que sigue fue grabada luego de la performance, el 3 de diciembre. Los extractos de diferentes manifiestos fueron tomados de *Orgies Mysteries Theater*, el libro de Nitsch que editó Maerz. Los demás materiales citados pertenecen a mis archivos personales.

MEKAS

¿Cuándo diría que comenzó a trabajar en aquello que acabaría siendo la performance que presentó el 2 de diciembre de 1972?

NITSCH

Empecé a escribir mis pensamientos sobre este tipo de teatro en 1958. En 1962 empecé a aplicar estas ideas para crear performances.

MEKAS

¿Cuándo presentó la primera de ellas?

NITSCH

Fue en un sótano que pertenece a otro artista. Fue un evento muy underground, en el centro de Viena, y fue parte de una exposición colectiva de aquello que bautizamos "trabajo basura". Pinté un cuadro de nueve metros con pintura color rojo sangre y sacrifiqué un cordero. Esta fue la primera de mis performances, el 4 de junio de 1962.

MEKAS

¿A qué se refiere cuando dice que "sacrificó" un cordero?

NITSCH

Sacrifiqué al cordero en otro sitio, donde el público no pudiera verlo. La gente vio un animal ya sacrificado. Lo que quiero decir es que vieron a un cordero en la cruz, ya despellejado. Era un cordero muy pequeño, no nos

alcanzaba el dinero para un cordero grande. Quizás llamarlo una performance no sea lo correcto, porque simplemente expuse la pintura.

Extracto del manifiesto del O.M. Theater, junio de 1962:

El 4 de junio de 1962 le quitaré las vísceras a un cordero muerto, lo cortaré y separaré en pedazos. Esta es una acción manifiesta (un sustitutivo "estético" a un acto sacrificial), el sentido y necesidad de la misma serán evidentes una vez que sea dada a conocer la teoría detrás del proyecto escénico del O.M. Theater.

A través de mi producción artística (una forma de misticismo ligado al ser), me responsabilizo del aspecto aparentemente negativo del acto sacrificial; del mal gusto, la perversión, la obscenidad, la pasión y la histeria que lo rodean, para que USTEDES se eviten la mancha y la vergüenza de descender a los niveles más extremos.

Soy la expresión de toda creación. Me he fusionado con ella y con ella me identifico. Seré impregnado por el tormento y la lujuria, combinados en un único estado de intoxicación ya libre de toda carga; al penetrar en mí también lo harán en USTEDES. El juego y la actuación serán los medios para lograr el acceso a los símbolos más "profundos" y "sagrados", serán alcanzados gracias a la blasfemia y la profanación. El desafío más blasfemo es poder comprender al ser. Es cuestión de alcanzar un punto de vista antropológicamente determinista sobre la existencia, en el que el grial y el falo son dos extremos mutuamente necesarios.

Esta filosofía de la intoxicación, el éxtasis y el deleite finalmente demuestra que el elemento más íntimo de lo intensamente vital es la agitación ebria, el libertinaje que representa un tipo de existencia orgiástica, en la que la alegría, el tormento, la muerte y la procreación se acercan y se fusionan; las unas con las otras.

La consecuencia de este punto de vista es que uno debe reconocer al sacrificio como una cuestión de éxtasis, como una inspiración vital. El sacrificio es otra forma de pasión, su reverso, y se

desarrolla de forma diferente por la confusión del inconsciente. Las fuerzas sexuales se modifican y transforman gracias a la crueldad del acto sacrificial. Afirmo la total alegría de existir, que necesariamente evoluciona hacia el dolor. Solo mediante la recreación de esta experiencia logramos alcanzar el festín de la resurrección.

Toda forma de arte existencialmente comprensible se basa, como resultado de las prácticas experimentales que requiere, en algún tipo de sacrificio religioso y en alguna forma de happening abreactivo. Puede que el arte haga del "sacrificio" un hecho espiritual, un evento carente de sangre, simbólico y abstracto, pero no por eso es menos real. Esta otra forma de "reverso de la pasión" se convierte en arte, el ""sacrificio" pierde su significación moral y simplemente ocurre una abreacción conscientemente planificada.

KUBELKA

Quisiera agregar que la primera manifestación real del arte de Nitsch fue anterior. Ocurrió en otra muestra, y ahí fue donde lo descubrí. En ese momento noté que era un artista muy, muy poderoso.

NITSCH

Es cierto. Pero elegí mencionar la fecha en la que realmente empecé a trabajar con objetos concretos, con la realidad. Mis primeros trabajos importantes fueron, claro está, obras de teatro, dramas. En ellas incluí varios objetos que se podían tocar y ver, como por ejemplo intestinos. Las escribí a fines de los cincuenta. Luego entré en contacto con el expresionismo abstracto, con De Koonig, Kline, Mitchell o Sam Francis, y sentí que ellos hacían sobre el lienzo lo que yo quería hacer sobre el escenario. Por eso volví a pintar, empecé a pensar y a soñar con la posibilidad de expresar mi teatro a través de la pintura, a través del lienzo. Comencé a incorporar objetos a mis pinturas, volqué sangre sobre ellas, empecé a utilizar el suelo. Hice todo esto pintando sobre lienzos enormes. Una parte de mi teatro ya estaba allí, congelada sobre el cuadro, o en los muros. El acto de pintar, tan importante para la pintura de acción, ya

era muy cercano a mi teatro, mis cuadros siempre se relacionaron con mis obras escénicas. Cuando expongo mis primeras pinturas hoy en día, solo lo hago en relación con mi teatro. La primera de estas exposiciones, que funcionó como una especie de presentación de mi estilo teatral, fue en 1960. Y esa es la muestra a la que se refería Peter Kubelka, en la que nos conocimos.

MEKAS

¿Dónde fue que se conocieron?

NITSCH

Era un sitio bastante idiota, parecido en ese sentido al Mercer Arts Center. Se llamaba Loyalty, y pertenecía a gente muy snob. Ellos creían que nuestra muestra no era más que una gran broma. Era muy novedosa, y todos se reían disimuladamente de las obras, señalaban la sangre. El lienzo estaba manchado de sangre, y yo había escrito sobre ella, hablaba del sacrificio del cordero, de sus intestinos. Hasta los títulos de las pinturas hacían referencia a las cosas que hoy hago en mi teatro.

MEKAS

¿Cómo se relaciona su trabajo con el que realizan otros artistas como Otto Mühl o Brus?

NITSCH

Otto Mühl y yo surgimos en la misma época. También él hacía esculturas "basura".

KUBELKA

Quisiera acotar algo. A Nitsch siempre le gusta trabajar junto a otros artistas, colaborar con personas que están realizando cosas similares y que han sido influenciadas por su trabajo. Siempre intenté convencerlo de que no lo hiciera, porque creo que estas colaboraciones atentan contra su obra. Porque su propia labor se mezcla con la producción de artistas más sensacionalistas pero de menor valor. Sin embargo, fue Nitsch quien inspiró a todos estos artistas, como a Otto Mühl.

NITSCH

Mis amigos bromearon sobre el concepto religioso del Orgies Mysteries Theater desde el comienzo. Me gusta el arte, pero nunca quiero crear solo arte: mi pensamiento está estrechamente ligado al concepto religioso y filosófico. A mis seguidores les gustaban mis ideas prácticas y las aplicaron, y eso me pareció positivo, porque ayuda al desarrollo de todo este camino



A la izquierda: Peter Kubelka y Hermann Nitsch en Prinzendorf, Austria, 1971.

A la derecha: Hermann Nitsch durante la performance en la Film-Makers' Cinematheque, Nueva York, 1968.

que abrí en el terreno del arte. Hay un hombre en este grupo que realmente me gusta, me quito el sombrero ante él: Brus. Es un gran artista, Günter Brus, un artista verdaderamente genial. Su trabajo se vincula directamente con aquello que llamamos "arte corporal". Él empezó a practicarlo hace unos cinco años, hace ya mucho tiempo, cuando nadie hablaba de este tipo de arte. Siento que al comienzo pude haberlo influenciado con mi trabajo, pero pronto inauguró su propia veta, que es muy potente. No coincido mucho con Otto Mühl, creo que él tomó muchas de mis ideas y las modificó, pero no me gusta lo que propone. Su enfoque es siempre muy básico, es sencillo de entender y muy fácil que a alguien le guste. Sin embargo, aunque cuestiono muchas cosas de su trabajo, debo reconocer que su obra también es fuerte y que a causa de ella ha tenido muchos problemas.

MEKAS

¿Podría detallar cuáles son las etapas clave en el desarrollo de su obra?

NITSCH

En 1963 realicé dos performances. Una fue en marzo y, si no me equivoco, fue la primera acción performática que se realizó jamás en Viena. Al menos la gente decía que fue el primer happening hecho en la ciudad. Sea como fuere, para Viena fue una experiencia muy novedosa. Pero fue una performance pequeña, que se llevó a cabo en una galería underground llamada Gallerie Dvorak. Se presentaron mis "pinturas" y en el centro del lugar había un cordero colgando. Había muy poca acción, duraba quince o veinte minutos. Recuerdo perfectamente, tenía un cordero muy pequeño, lo recuerdo como si fuera ayer. Fue maravilloso, nunca antes se había hecho algo así en Viena. En el piso había intestinos y eché sangre sobre ellos. Las pieles estaban colgadas como si fueran cuadros. También rocié de sangre a las pieles y al cordero, lancé sangre al público y todos se corrieron. Y luego comí flores.

MEKAS

¿Realmente comió flores?

NITSCH

Sí, tulipanes.

MEKAS

Claramente era un período lírico...

Extracto del manifiesto del O.M. Theater, marzo de 1963:

Todo mi ser, hasta lo más hondo de mis profundidades psicológicas, se ancla en la concepción europea, dionisíaca y excesiva de la abreacción, cuya finalidad es la liberación de las tensiones. Todos los valles de mi intensidad, la predisposición condicionada que poseo hacia todo aquello que sea frenéticamente masoquista y toda la satisfacción sacrificial en mí se liberan en la acción. Es una experiencia vital total, que alcanzo a través de mis acciones y su efecto catártico; su carácter inmediatamente abreactivo satisface mi necesidad profundamente arraigada e inconsciente de experiencias "imitativas", que se oponen a las situaciones míticas y sadomasoquistas, a las que reemplaza en forma indirecta.

De esta manera, las abreacciones se logran a través del camino analíticamente informal del arte, sin que haya que filtrarlas por patrones de experiencia mítica, que requieren de nosotros algún tipo de identificación inconsciente. La intensidad que se transforma en una sismología del resultado de esta acción revela las causas latentes de todos los excesos míticos.

Mi pintura es el aspecto visual (y épico) del O.M. Theater, lo retrata sobre el lienzo, y deriva de la experiencia básica que tengo del exceso. Se relaciona directamente con la intensa excitación sensual que siento cuando veo un huevo roto en la calle, o las tripas mutiladas de una fruta, algodón cubierto de orina, pan blanco bañado en vino, pétalos de rosa (mojados en saliva) que yo mismo he mordido y masticado, un pedazo de tela blanca salpicado de vino y agua, carne cruda y menudencias, o cuando huelo incienso y vinagre. La excitación que siento a partir de la carne del cordero es la causa y no un mero ejemplo de mi pintura.

Los objetivos del O.M. Theater son, por lo tanto, los mismos que los de mi pintura:

1. Esta última puede convertirse en una liturgia pintada, un medio litúrgico de meditación que exige la afirmación de la vida.
2. A partir del O.M. *Theater tendría que surgir un festival de la existencia que contuviese en su centro una resurrección.*
3. Cada descenso hacia lo perverso y lo repugnante ocurre en tanto proceso de sanación, en tanto despertar de la conciencia.

NITSCH

Luego tomé un hacha y la lancé hacia la pared. Fue una acción muy breve, pero fue hermosa, y la galería se llenó de sangre. Una semana después, la policía golpeó a mi puerta. Hubo un escándalo en esa época en Viena por el asesinato de una bailarina de doce años, en la ópera. Entonces la policía me fue a ver. Escucharon hablar de mi performance y pensaron que tal vez era el criminal. Yo estaba durmiendo, mi madre se asomó a la ventana y ellos preguntaron si estaba Hermann Nitsch, querían hablar conmigo. Mi madre me despertó y me susurró que había dos caballeros "muy limpios" en la puerta. Así que me vestí a toda velocidad y afuera encontré a dos idiotas que parecían salidos de una película norteamericana, con pilotos de lluvia y todo. Tenían en la mano mis manifiestos. Entonces pensé: "¡Bueno, se ve que hay unos norteamericanos ricos que se interesaron en mi obra y me llevarán a los Estados Unidos!". Pero hablaban alemán, y me dijeron: "Pasemos a su departamento". Les dije que no era posible, que quizás mejor fuéramos a mi estudio. Les gustó la idea, habían llegado en un Volkswagen negro y me metieron dentro del coche. Mi madre lloraba. "¡Volveré pronto!", grité. Así que ingresamos a mi estudio, y ellos no cesaban de tocar mis pinturas. Preguntaban constantemente si eso era sangre, y luego me interrogaron sobre mi paradero el día que la niña fue asesinada. Dado que tenía una coartada válida, se volvieron muy amistosos y empezaron a hablar de arte...

Retomando el tema de mi trabajo, en ese entonces, en junio de 1963 –para ser exacto, el 28 de junio de 1963–, realicé una performance que resultó un paso muy importante en mi carrera. Fue una velada que compartí con Mühl. Cada uno presentaba una obra. La primera en presentarse fue mi performance.

MEKAS

¿Fue en el mismo sitio?

NITSCH

No, fue en otra parte. En la galería subterránea en Perinetgasse 1. La acción se basó en los elementos fundamentales de mi obra: usé un cordero, el cuerpo humano e intestinos. Fue una obra muy importante, y no solo para mí. Duró entre cuarenta y cinco minutos y una hora. Todo salió



A la izquierda: Hermann Nitsch en Prinzendorf, Austria, 1971.
A la derecha: Hermann Nitsch en Viena, 1972.

bien, hasta que la policía se enteró. Entonces se presentaron, detuvieron el show y Mühl no pudo presentar su trabajo. Así fue como empezó todo el movimiento de los happenings en Viena, hubo muchas otras acciones de ese tipo que no podría describir en su totalidad. Solo mencionaré aquellas que considero importantes.

Extracto de una descripción de la acción que se llevó a cabo el 28 de junio de 1963:

1. Producción de un cuadro. Derramo, lanzo, mancho y esparzo sangre o tintura roja sobre la superficie de un lienzo. Luego, doy zapatazos sobre los charcos de color resultantes, estampo mis palmas en esas lagunas y ME REGODEO EN ELLAS.
2. Una cama que consta de un colchón de plumas, una sábana blanca y un almohadón blanco (he dormido en esa ropa de cama las últimas seis noches) está ubicada en la acera, sobre el pavimento. Me meto en la cama completamente vestido, me tapo y me quedo allí durante un tiempo.
3. Bajo al sótano, en medio del cual hay un cordero muerto y despellejado, colgando de un gancho de carnicería. Su cabeza apunta hacia abajo y está sostenida por una soga. Debajo suyo hay un pedazo de tela blanca, recién lavada, esparcida por el suelo. Lanzo sobre la tela pétalos de rosa remojados en vinagre y agua azucarada, trozos de cabello de una niña de once años, también impregnados de vinagre, pedazos de lana humedecida, envoltorios de sándwiches grasientos, entrañas, tripas y grasa animal. Vierto sobre la tela agua tibia, vino, jabón para platos y leche agria. Envuelvo la ubre y pedazos de carne cruda con cabello de una niña de once años, corto estos objetos con una tijera y los lanzo sobre la tela. En el transcurso de esta acción, coloco en mi boca una rosa de té remojada en vino dulce. La muerdo y la mastico hasta escupir la pulpa de la rosa, húmeda de vino y saliva. Luego, alguien coloca en mi cara jazmines húmedos, frescos e intensamente perfumados (huelen a incienso). Vierto sangre, grasas del sistema linfático

y agua tibia sobre el cordero, la tela y todos los objetos que descansan sobre ella. Comienzo a hamacar a la carcasa húmeda, que empieza a gotear, la paseo por toda la habitación. Durante esta acción, golpeo al animal varias veces en la cabeza con una abrazadera.

Finalmente, pataleo por un tiempo sobre los objetos colocados sobre la sábana blanca. Los transeúntes pueden ver los resultados de la acción. Salgo del sótano a la acera (al pavimento), doblo el cubrecama sobre el colchón de plumas y vierto un tazón de orina sobre las sábanas; coloco un pañuelo de papel blanco sobre la mancha de orina resultante y sobre él ubico cabello húmedo, encima del cual corto con tijeras las rosas de té que logré rescatar, previamente enjuagadas en agua tibia.

Arrojo sobre la sábana entrañas, grasa de entrañas, tripas, lana ensangrentada remojada en yema de huevo, leche agria y grasa linfática. Luego me meto en la cama, totalmente vestido y me cubro con el colchón de plumas. Algunos colegas actores colocan de tanto en tanto grasa de entrañas, tripas, bolas de lana bañadas en jabón para lavar la ropa, carne cruda humedecida y semillas de amapola cocinadas debajo del colchón. Uno de los actores que se ocupa de esta tarea moja cada uno de los objetos en agua caliente; esto debe realizarse de modo que los transeúntes lo vean. Luego insertan debajo del colchón de plumas té de jazmín caliente, agua avinagrada, agua tibia en la que se han enjuagado las rosas y la mezcla caliente de linfas y yema de huevo ensangrentada, lo echan todo sobre mí. Esta acción continúa hasta que el agua ensangrentada chorrea fuera de la cama y comienza a gotear sobre el pavimento. Me quito el colchón de plumas de encima y me paro sobre la cama. Mis prendas están empapadas. Me bañan con agua tibia y algodón. Luego me meto en la cama una vez más y me regodeo con los objetos que la cubren. Arranco la sábana de la cama y la arrastro con todo lo que tiene encima hacia el sótano. Arrojo los objetos más sólidos hacia las paredes y hacia el suelo. Trepo los muros usando trozos de carne y tripas, hago reventar las entrañas, vuelvo a la

250



Performance de Hermann Nitsch en la Galerie Junge Generation, Viena, 1964.

calle y pisoteo los restos que allí han quedado (el olor a incienso es potente, siento crecer la intensidad de la abreacción a cada paso, logro pequeños avances en la liberación de deseos sadomasoquistas y destructivos).

4. Desato al cordero de sus ataduras, lo arrastro de las patas traseras y lo golpeo varias veces contra la pared, con fuerza. Luego estampo la cabeza del animal muerto contra el borde de una mesa recubierta con un mantel blanco. Cuando finalmente apoyo la carcasa despellejada en el suelo, la pateo, la deslizo y la pisoteo hasta destrozar las entrañas y vísceras que residen en el pecho del animal. Muerdo pétalos de rosa bañados en vino dulce, que alguien coloca frente a mi rostro, en un tazón.

NITSCH

En 1965 realicé una acción muy potente, usando dos corderos. Duraba unas cinco horas. La reutilicé en otras cosas nuevas que resultaron muy importantes para el desarrollo de mi trabajo. Ese mismo año, Stan Brakhage visitó Viena y desarrollé una acción especialmente para él. Kubelka me prestó dinero, como usted, pero se lo devolví. Ambas acciones fueron importantes para mí. A ellas le siguieron otras de mayor escala, pero pronto tuve problemas con la policía, tuve que ir a la Corte y a diversos tribunales. Me sentenciaron a medio año de prisión. Por eso escapé a Alemania. Esas fueron las últimas acciones que llevé a cabo en Austria.

En 1966, me invitaron a Londres para participar del Festival de Arte Destructivo. Fue para mí un paso muy importante, mi espectáculo allí fue sumamente exitoso. Por primera vez utilicé una orquesta e incorporé a la acción un coro de gritos. Durante esta performance conocí a Al Hansen y a Yoko Ono, así como a otros tantos colegas. El evento convocó a artistas de todas partes del mundo. A todos ellos les gustó mi obra. Sentí que era la primera vez que alguien realmente disfrutaba de mis espectáculos, fue mi primer gran éxito. Luego, Peter Kubelka y usted me invitaron a Nueva York, donde realicé dos acciones en la Cinematheque, en el número 80 de la calle Wooster (el 2 y el 16 de marzo de 1968), y una en la iglesia Judson. El 14 de abril del mismo año monté una acción en la Universidad de Cincinnati. Todas estas presentaciones fueron vitales para mí. Me facilitaron poder actuar en Alemania. Más o me-

nos en esa época se publicó mi libro, *Orgies Mysteries Theater* (Maerz Verlag, Darmstadt, edición bilingüe en inglés y alemán), donde se incluía la entrevista que usted me realizó. Son todos hechos fundamentales.

En 1969, realicé una acción en Múnich que duraba dos horas. Tenía un apoyo económico sólido, y eso me permitió montar un espectáculo muy grande. Pero acabó siendo un gran escándalo policial.

MEKAS

¿Dónde se desarrolló esa acción?

NITSCH

Ocurrió en el Aktionsraum, un teatro donde ocurrían casi todas las acciones de este tipo. Brus montó una performance muy hermosa allí. Pude contar con instrumentos, con un coro de gritos y con todos los materiales que deseaba; le practiqué sexo con un pene artificial a una joven crucificada. El espectáculo fue un escándalo y acudió la policía, porque lo hicimos contra su voluntad, no lo permitieron. La policía había rodeado al lugar, pero los engañamos. Anunciamos a la hora a la que comenzaríamos y la policía tomó nota, la estaban esperando. Pero en secreto dijimos a todo el mundo que llegara antes del mediodía en vez de por la noche. Logramos llevarla a cabo sin que la policía se enterara. Fue una de las mayores performances que jamás realicé. En lo que respecta al escándalo, la prensa me defendió y cuestionó a la policía. El caso acabó resultando en una victoria importante en la batalla contra la censura en las artes.

MEKAS

Esto nos conecta con la performance que realizó ayer, 2 de diciembre, en el Mercer Arts Center. ¿Cuál es su visión sobre esta performance en particular?

NITSCH

La performance del 2 de diciembre fue la primera obra de doce horas de duración que presenté frente a un público. Antes de ella, solo había presentado performances largas en las que trabajaba con fotografías. Por ese motivo, es un trabajo que considero clave.

MEKAS

Todas las ideas que desarrolló en el Mercer son cosas que ya había hecho antes, pero en segmentos individuales. Nunca antes las había estructurado todas juntas, en una única función.

NITSCH

Sí, es la primera vez que ocurre. Lo novedoso era montar una pieza de doce horas de duración. Me encantó contar con ese tiempo, me permitió trabajar en base a repeticiones, como si fuera un leitmotiv. O como si fuera un ritual. Los pueblos primitivos desconocían el concepto de leitmotiv, pero lo usaban intuitivamente. Me gusta mucho cuando las cosas vuelven, porque debo ver varias veces aquello que me gusta mucho para poder entenderlo. Lo mismo se aplica al público: le debe resultar más sencillo comprender mi trabajo cuando hay aspectos que se reiteran, más fácil que en una performance breve. A mí me resulta más fácil lograr instantes climáticos y aceleraciones, como en una sinfonía. Me gustó que la gente tuviera tiempo para apreciar mi trabajo. Es igual que en una sinfonía: hay piezas dramáticas, otras que son rápidas, otras lentas, y luego vuelve a cobrar intensidad.

Texto del panfleto que se repartió antes de la performance de diciembre de 1972:

INFORMACIÓN PARA EL VISITANTE: Los espectadores pueden moverse libremente durante la función, pueden salir y regresar en cualquier momento que lo deseen. Este festín puede ser considerado tanto una exposición como una obra dramática. Durante los instantes de silencio, que solo APARENTAN ser pausas, los visitantes deberían caminar a través del espacio, apreciando los resultados visuales de cada acción, los cuales son una parte vital del conjunto de la performance. Es importante entender, tanto sensual como estéticamente, los materiales que se exponen y que conforman la obra (carne, sangre, intestinos).

MEKAS

Escuché a varias personas decir que creían que no iban a participar, que no querían ser parte de la obra y que se irían a casa. Me acerqué y les dije: "No creo que Nitsch desee que todo el mundo efectivamente participe, pueden simplemente mirar". ¿Tengo razón al asumir esto?

NITSCH

Sí, tiene razón. En esta obra en particular no planifiqué para el público un rol en especial. Y me alegré de que así fuera. Lo que yo quería que hicieran, lo hicieron. Otros participaron caminando y observando lo que estaba sucediendo. Hay muchas maneras en las que un público puede participar sin necesariamente realizar alguna acción. De algún modo, la performance está a mitad de camino entre una exposición y una pieza dramática.

MEKAS

Le propuse este tema porque noté mucha confusión al respecto. Cada vez que la gente asiste a una acción o algún evento similar, sobre todo en Nueva York, inmediatamente piensa que todo está planificado para que ellos participen de forma "total".

NITSCH

Claro, no estoy en contra de que la gente participe. Pero no es más que una moda. Es una tendencia que dice que la gente debe participar, que deben "hacer" algo. Por otra parte, no me opongo a ello, es una parte fundamental de mis obras, especialmente en mi obra que dura seis días.

MEKAS

¿Puede comentar algo más acerca de esa pieza? Según entiendo, representa todo aquello a lo cual su teatro apunta y en lo cual se enfoca.

NITSCH

Mi gran objetivo desde un comienzo fue montar la obra de los seis días. Así lo definí en mis primeros manifiestos. Quiero crear una obra de teatro

O.M.THEATER - HERMANN NITSCH
-ORGIES-MYSTERIES THEATER-
FILM-MAKERS' CINEMATHEQUE - 80 WOOSTER ST.
MARCH 2nd, 16th & 17th - 8pm. 3rd - 10am to 4pm



Afiche de la exposición de Hermann Nitsch titulada *Orgies Mysteries Theater*, Nueva York, 1971.

que dure seis días. Empezará un lunes y se extenderá hasta el domingo, día y noche. La gente elegirá cuándo presenciar la obra, cuándo entrar o salir, como ocurrió ayer. No están obligados a quedarse los seis días, del mismo modo que nadie les pidió que ayer permanecieran allí las doce horas. Aunque admitiré que me gustaría que todo aquel que disfruta de mi trabajo se quedara los seis días.

MEKAS

¿Qué hará en su obra de los seis días que no hizo en la obra de doce horas de duración?

NITSCH

Lo más importante de la obra de los seis días es que se convertirá en un banquete. Todo lo que atañe a la antigua dramaturgia, todo lo que ocurra en la obra, será realmente triste.

MEKAS

La obra de ayer contaba con ese aspecto, con el banquete, a través de Peter Kubelka, que en el fragmento más extenso interpretó el solo que él mismo asoció "al cocinar y al comer".

NITSCH

Es cierto. Y esta fue la primera ocasión en la que la gente pudo ser parte del festín. Les ofrecimos comida y vino reales, servidos en dos mesas amplias.

MEKAS

Y también había un cordero crucificado en la pared. Peter trajo una bandeja con carne cruda, lista para asar, y la colocó en una mesita debajo del cordero. Esa imagen fue verdaderamente poderosa.

NITSCH

Queríamos mostrar la conexión entre aquello que comemos, la carne que consumimos, y el animal del cual la obtenemos.

Notas de Peter Kubelka sobre los platos que cocinó durante el espectáculo del 2 de diciembre:[16]

1. Schweinbraten
   Kümmel, Salz, Zwiebel
2. Lammbraten
   Knoblauch, 1 Guinness
3. Suppe 1
   Fleisch, Leber, Milz, Karotten, Petersil, Sellerie, Parmesan
4. Hirn mit Ei
5. Nierndl mit Zwiebel
   Stauben, Wein
6. Lamm Gedünstetes
7. Gr. Paprika, Oregano
   Speck (bacon), Wein,
   Br. Butter, Pfeffer
8. Suppe 2
   Knuckles, Knoblauch,
   Brot, Rahm, Kümmel
9. Suppe 3
   Mehl, Kümmel,
   Rahm

NITSCH

Mi esperanza es que el montaje de la obra de los seis días deje de ser una utopía imposible. En este momento se están organizando los preparativos para escenificarla en Schloss Prinzendorf, Austria. El teatro de Schloss Prinzendorf abrirá con este festín. Allí utilizaré todos los elementos de mis acciones previas. La inclusión de la naturaleza circundante será clave, el uso de los viñedos, de verdaderas bodegas subterráneas y de los frutos de la zona. La gente que asista a la obra-festín beberá el vino de la región y todos ellos serán los héroes de mi obra. Podrán ver la profundidad de su alma, verán un poco de crueldad, un poco de matanza, un poco de carne e intestinos y toda la cuestión relativa a la muerte y la resurrección. Lo verán todo, incluidas sus propias posibilidades y su propia realidad.

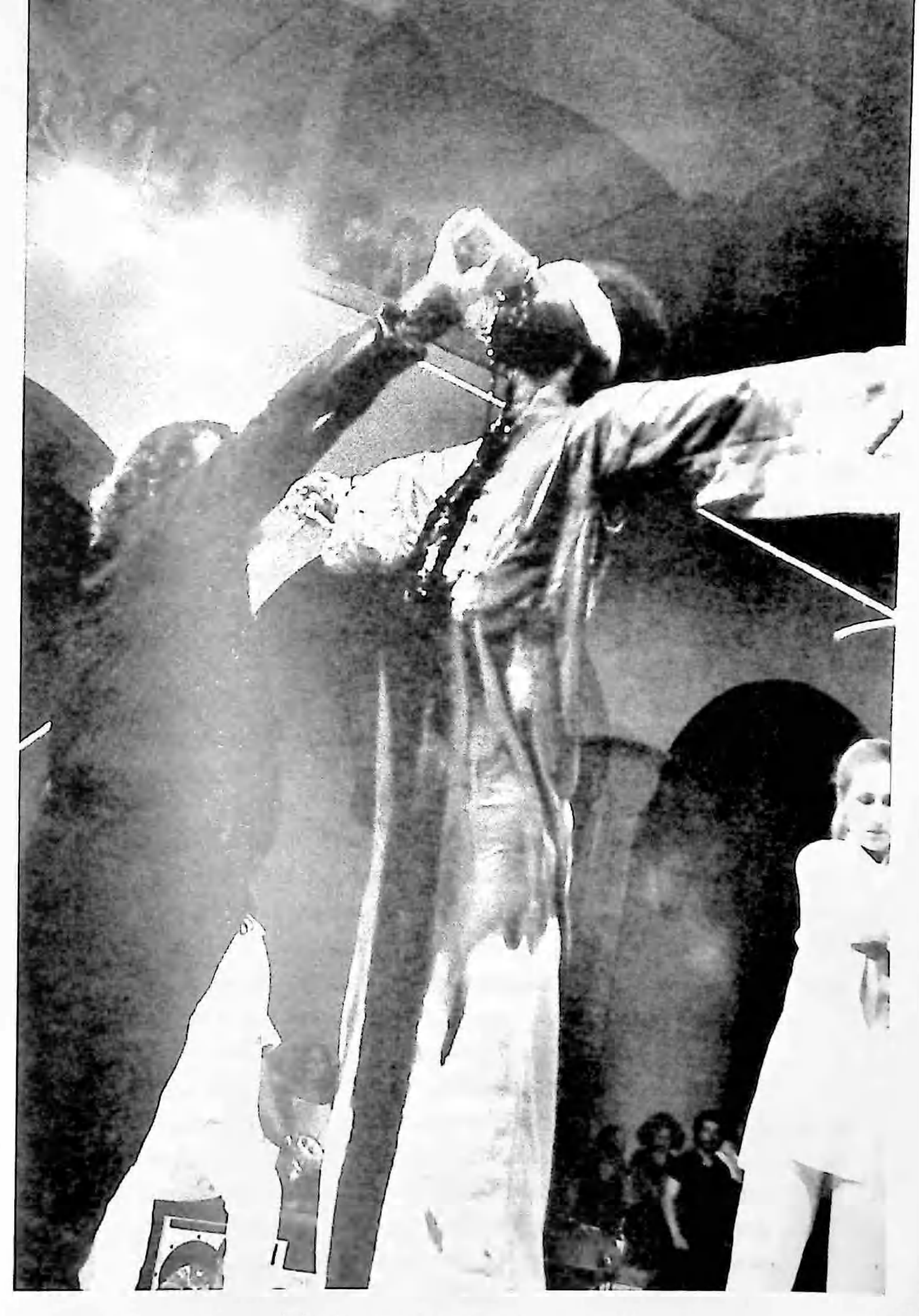
MEKAS

Usted retorna constantemente a la simbología cristiana: la cruz, la resurrección y la crucifixión.

NITSCH

No puedo negar que provengo de una tradición católica. No tengo nada

16. En alemán en el original.



Performance de Hermann Nitsch, Viena, 1968.

contra el catolicismo, pero tampoco estoy a favor de las prácticas católicas. Pero, dado que de allí provengo, todos los símbolos católicos son, para mí, un punto de partida, me permiten ir hacia atrás, hacia las raíces, al tiempo en que se desarrollaron todas las religiones. Considero fundamental establecer la conexión entre los sentidos y la religión, entre los centros sensoriales y los centros religiosos.

Extracto del "Manifiesto del cordero", 1964:

"Sobre el Simbolismo del Cordero: si partimos de la realidad de la sangre y de la carcasa despellejada que podemos percibir a través de nuestros sentidos, podemos establecer asociaciones con el inicio de lo mítico. La cadena de asociaciones que así se revela influye directamente en el dominio de los impulsos colectivos y de la vitalidad humana, que constantemente nos empujan hacia lo orgiástico. El cordero establece mayoritariamente una relación simbólica vinculada a los extremos, sublimaciones y represiones de esos impulsos. El frenesí dionisíaco acaba cuando uno destroza al dios Dionisio (o al toro que lo representa), termina en exceso."

La imagen negativa que se tiene del desenfreno dionisíaco y de la pasión culmina en un exceso masoquista, en la idea del sacrificio. El arte informal, la manifestación más concreta del instinto en el arte, presenta una similitud evidente con la esencia de lo dionisíaco, dado que su consecuencia más inmediata es la excitación, que acaba siempre en el exceso.

El O.M. Theater aprovecha este fenómeno, y de este modo logra una regresión en el terreno del arte, un avance de lo dionisíaco.

La destrucción del cordero en el O.M. Theater es la acción simbólica necesaria para producir la experiencia del exceso, que es el extremo extático de la abreacción orgiástica. La situación real en la que se produce un desgarramiento es sensual y sadomasoquista, equiparable al progreso extremo del instinto.

NITSCH

Es evidente que mi simbolismo es muy simple. Es fácil de identificar, por ejemplo, cuando hago uso del cuerpo del cordero y hago que dos hombres lo abran a la mitad. No suelo decir esto, pero está claro que representa una vagina.

MEKAS

También hace uso del pan y los peces, dos elementos muy cristianos...

NITSCH

Tiendo a usar mucho esos elementos porque apelan a los sentidos. Los uso más por su valor sensorial que por su valor simbólico. También los elijo porque me permiten combinar diferentes formas de tensión.

MEKAS

¿Diría lo mismo del azúcar y los huevos?

NITSCH

Me gustan los sabores dulces, y me gustan esos sabores porque me gusta cómo se combinan con la carne.

MEKAS

¿Le agrada la forma que tienen los cubos?

NITSCH

Sí, me gusta el cubo. Me recuerda a la arquitectura. Lo utilizo como forma arquitectónica.

MEKAS

Es decir que utiliza cubos de azúcar tanto por su "esencia" como por su forma.

NITSCH

Los elijo porque me gusta su dulzura.

MEKAS

El cordero, Dios, la dulzura...

NITSCH

Me gusta cómo se combinan la idea del "cordero" y de "lo dulce". También el vínculo entre la herida, las heridas del cordero, y la dulzura.

MEKAS

Hace que la herida sea más dulce.

NITSCH

Sí, sí.

MEKAS

¿Y el color?

NITSCH

No uso pintura. Es todo rojo, pura sangre.

MEKAS

¿Y los materiales blancos? ¿Las sábanas blancas, el azúcar?

NITSCH

Me gusta mucho el blanco. Sobre la mesa, en relación a la sangre. Le doy mucha importancia. Es el contraste, pero también representa la dulzura. La Iglesia siempre se opuso a mi trabajo porque destruyo los símbolos mediante la realidad. Demuestro que la realidad es más fuerte que lo simbólico.

MEKAS

Usted coloca terrones de azúcar en el suelo. Luego toma un crayón y dibuja un círculo alrededor. También delimita varios órganos de animales que están echados en el suelo o sobre las mesas. ¿Son estos círculos herramientas formales?

NITSCH

Lo que quiero es producir señales. Quiero mostrar ciertas cosas y por eso

dibujo círculos en torno a ellas. Tiene que ver con mi interés por el trabajo espacial. También pienso a este aspecto arquitectónicamente. Quiero revelar las partes del espacio: este espacio es para el hígado, este otro es para el cerebro y este es para el azúcar. Trazo círculos para que el público ponga atención especialmente en esas áreas.

MEKAS

Son como los primeros planos en el cine.

NITSCH

Sí, uso las líneas y los círculos para plantear conexiones simples, necesarias para que se comprenda mi trabajo.

MEKAS

¿También plantea relaciones entre los diferentes instrumentos que utiliza?

NITSCH

Me gustan mucho los instrumentos metálicos, los instrumentos de viento. Quizás se deba a la tradición de Bruckner y Mahler, pero adoro el sonido de los instrumentos de viento.

MEKAS

¿Qué es el loop sonoro que suena constantemente, a lo largo de las doce horas?

NITSCH

Es un loop para órgano. Yo mismo lo interpreté. Es una especie de fondo común, que conecta todo, que ata todas las partes y las unifica.

Suplemento:
Partitura de la performance que se llevó a cabo el 2 de diciembre de 1972.
Mercer Arts Center

TIEMPO	ACCIONES	MÚSICA
		Richard a cargo de las cintas
2:00	exposición	
2:30	preludio	
2:45	acción silente	
3:00	derrame de sangre e intestinos	
	sangre sobre objetos	orquesta
	sangre sobre mesas	
	el público participa con probetas	
3:15	vino y pan	
3:30	tras bastidores, Paul en la camilla	instrumentos de viento tras bastidores
	sangre y tripas sobre hombre	
	sangre en la boca	
	(n.t. cada performer sangriento debe llevar los ojos vendados y estar cubierto por una sábana)	instrumentos de viento siguen en procesión
	la procesión llega al medio de la habitación, más allá de las tripas	
	silencio (breve)	Nitsch silba
	luego G. Hendricks quita la	orquesta
	sábana al hombre el hombre permanece en el suelo	
	acciones silentes se abren los huevos y los peces	flautas
4:00	Paula	
	acostarse bajo el cordero con herida lateral	silbidos

	Nitsch y público derraman sangre, destripamiento	orquesta (sin címbalos)
	apertura del cordero J.H & J.M. & W.	
	quitan a Paul en camilla	Nitsch silba
		orquesta
4:30	comida y vino	
5:00	mover a Paula a otra posición bajo el cordero	
	nuevo trozo de tela blanco bajo el cordero	
	sotana de sacerdote bajo el cordero	
	abrir el cordero de par en par, verter sangre en el cordero	instrumentos de viento se acercan y tocan para el cordero
	Paula es elevada sobre las cabezas	Nitsch silba
	gritos tras bastidores	orquesta
5:15	sotana del sacerdote colocada sobre el cordero	
	hombre con ojos vendados (sangre en la cabeza) es acompañado desde la entrada del público, se lo gira y se lo lleva hacia el cordero	
	cuando toca la sotana del sacerdote sobre el cordero, quitar la sotana	orquesta
5:30	acciones silentes	
6:00	Joanne	
	segundo cordero, sentarse debajo del cordero	
	herida lateral, el público participa según indicaciones	silbidos

	remover tripas	orquesta
	abrir al cordero de par en par	orquesta, címbalos, gritos
	Joanne es retirada a los gritos	
6:30	acciones silentes	
6:45	hombre en camilla, tras bastidores	
	(¿Paul?) sábana etc., igual a 3:30	
	Stephen ingresa	orquesta
	se echa en el suelo, se desviste	
	(¿Paul?) Nitsch y público	orquesta
	derramar sangre	
	hombre desnudo es llevado en silencio hacia afuera	Nitsch silba
	(Stephen)	
	(¿Paul?) entra la camilla	Nitsch silba
	la procesión avanza a mitad de camino alrededor del espacio	orquesta en procesión
7:00	cordero, herida lateral	silbidos
	tripas	orquesta
	apertura del cordero	orquesta, címbalos y coro
7:30	acciones silentes	
7:45	Debra se sienta bajo el cordero	
	apertura del cordero	orquesta
		solo vientos, tocan para el cordero
	acciones silentes	
	Debra arrastrada fuera a los gritos	Nitsch silba
		orquesta

8:00	herida lateral en cordero mediano	
	herida lateral	silbidos y grabación
	sangre con el público	
	hombre en camilla es ingresado nuevamente recubierto con sábana para procesión	orquesta en procesión
	hombre en camilla elevado mientras sangre y tripas son vertidas sobre su estómago	orquesta
	apertura de cordero de par en par	orquesta con címbalos
8:30	comida y vino	
9:00	acciones silentes	
9:30	cordero	
	herida lateral	silbidos
	tripas	orquesta
	apertura, sotana de sacerdote	orquesta con címbalos
10:00	soga cordero	
	Stephen con soga atada al pene	
	Nitsch lo desnuda	orquesta
	sangre en el cordero y chorrea sobre Stephen, que es transportado fuera en andas	Nitsch silba orquesta
11:00	finale	
	cordero reemplazado en la cruz	
	acciones silentes	
	sangre en tripas	orquesta
	hombre tras el escenario (Charlotte)	
	sábana, etc.: procesión	orquesta en procesión

luego descubierto	
cordero, herida lateral	silbidos
Joanne se acuesta bajo el cordero	
tripas	orquesta
apertura del cordero	orquesta, coro, címbalos
Joanne es arrastrada fuera a los gritos	Nitsch silba
Charlotte es arrastrada fuera (en silencio)	Nitsch silba
	orquesta completa
apertura del cordero	orquesta de vientos toca para el cordero
el cordero es atado a la soga del centro	grabación y sonidos breves producidos por la orquesta
Geoff en la cruz, sobre el suelo desnudo	últimos movimientos de la sinfonía de Mahler
cuando está desnudo	orquesta completa y gritos
elevación de la cruz en la que está Geoff	"
sangre en la boca	"
el público le echa sangre en los pies	"
descenso de la cruz	"
cordero colocado sobre su cuerpo	"
la gente sostiene al cordero abierto	orquesta continúa
soga abre las piernas de Geoff	"
sangre y tripas que entran y salen del cordero	"

la cruz es llevada al centro del salón	"
intestinos sobre él, es llevado fuera	"
normalmente, como en el entierro de Caravaggio	"
	Nitsch silba
los intestinos son colocados en el medio, se organiza una línea de ataque sobre las tripas cuando Nitsch da la orden con el silbato	orquesta completa, comienza y se detiene al recibir la orden
ahora todas las tripas en el medio se combinan, todos las pisotean, incluida la orquesta	
Kubelka llega con comida	de espaldas. Aplausos del público

SEGUNDA CONVERSACIÓN CON HERMANN NITSCH Y PETER KUBELKA

DIARIO DE CINE

14 de diciembre de 1972

Esta es otra conversación con Peter Kubelka y Hermann Nitsch, dos austríacos místicos. En esta ocasión, hablarán del arte de hacer cine, del arte de cocinar y del arte del teatro.

MEKAS

Este año usted dictó dos clases, una en la New York University y la otra en el Harpur College. En ambas dio conferencias y realizó demostraciones sobre el arte de cocinar. ¿Podría decirme por qué está tan interesado en el

arte de la cocina? Elijo utilizar la expresión "arte de la cocina". ¿Debería llamarlo de otro modo?

KUBELKA

No, es posible llamarlo "el arte de la cocina". En general me interesa vivir inmerso en todas las artes que una persona pueda practicar. De ese modo, todos mis sentidos están implicados. Y creo que, en especial en estos tiempos, deberíamos alejarnos del principio de la especialización y vivir lo más plenamente posible, en convivencia con varias formas de arte. Sin embargo, hay una gran diferencia entre el arte de la cocina y las demás artes. Cuando usted cocina algo, lo come, y es una forma de contacto con el mundo completamente diferente a cuando uno se limita a observar algo. Cocinar es lo más cercano que uno llega a estar de la cosa. Diría que escuchar o mirar es solo una forma de contacto preliminar, que los humanos usan para escudriñar aquello que comerán. Cuando uno come algo, esa ingesta tiene consecuencias serias para su cuerpo. Si uno ve una obra de arte mala, probablemente solo afecte a su ánimo; pero si uno come una obra culinaria mala puede llegar a morir, morir realmente. Si uno ingiere una buena obra culinaria, se alimenta de ella y florece.

MEKAS

Consideramos a la música un arte, lo mismo a la pintura, etc. ¿Por qué habla de la cocina como un arte?

KUBELKA

Siempre trato de volver a las fuentes en cada campo en el cual trabajo. Y la concepción del arte que la mayor parte de la gente tiene es la concepción romántica, ese arte del siglo XIX que asociamos a la brillantez y a la destreza, a obras que se ejecutan y que otros aplauden. Pero los campos de las artes son innumerables. Usted puede ser un artista de las caminatas callejeras, dominar el arte de señalar cosas o de comer. El arte es, creo, un modo de articular la existencia; es una articulación del modo en que uno ve el mundo, o el modo en que lo comprende. Y esta articulación debe ser aplicada a través del medio.

MEKAS

Hay principios que se aplican a todas las artes.

KUBELKA

Sí, ya comenté previamente que, por ejemplo, el arte de la cocina ofrece una articulación similar a aquella que ofrece el cine; me refiero principalmente a la posibilidad de articularse de forma sincrónica. Cuando uno come carne acompañada con vegetales, está participando de forma activa, está ingiriendo la totalidad del entorno en el que la vaca vivía. En el contexto de la obra que Hermann Nitsch presentó en el Mercer Arts Center, creo que el cocinar y el comer suman otro nivel a la experiencia teatral. Se trata de aquello que uno consume, aquello que uno se mete en el cuerpo, y no solo de aquello que uno toca u observa.

MEKAS

El arte del comer incluye, claro está, al mundo de las plantas, de los animales y de los minerales.

KUBELKA

Sí, sin dudas. Comemos piedras, porque la sal lo es. Cocinar y alimentarse involucra a todos los elementos. Aire, fuego, agua. Consumimos prácticamente todo el universo.

MEKAS

Y usted, Hermann Nitsch, ¿utiliza esos mismos elementos o restringe aquello con lo que trabaja?

NITSCH

Lo primero que quiero decir es que estoy muy de acuerdo con lo que Kubelka dijo. Para mí es muy importante lograr con mi trabajo una experiencia total que apele a todos los sentidos. Solo usamos una parte de nuestros sentidos, solo aquellos sentidos que podríamos denominar "limpios". Y creo que la nuestra es una época mucho más verdadera, en la que tenemos una sensación más global de nuestro mundo. Por eso es vital que mi trabajo abarque todas las experiencias disponibles para nuestros sentidos.

Lo mismo pienso para el trabajo de otros artistas contemporáneos. Quiero revelar algo sobre la muerte, sobre el asesinato, sobre la crueldad, y también quiero centrarme en las impresiones (y sensaciones) que solemos catalogar como repulsivas. Quiero ponerlas al servicio de la estética. Desde el comienzo, mi trabajo incluyó el uso del olfato y del gusto. Siempre lo consideré importante. Hay artes para los oídos y para los ojos, pero no hay un arte para el olfato o para el gusto, no hay un arte para el tacto. Y creo que es crucial crear un arte para esos sentidos. Yo utilizo la carne de un modo diferente a como la usa Kubelka.

MEKAS

Sí, pero Kubelka estará cocinando en su performance en el Mercer Arts Center.

KUBELKA

La performance de Nitsch, como él mismo sugiere, es muy amplia y abarca todas las experiencias sensoriales posibles. Mi función en la obra es la misma que le corresponde a un solista, digamos, a alguien que toca un cierto instrumento en una pieza orquestal. Eso es lo que haré: un solo de cocina e ingesta dentro de esta gran obra.

NITSCH

Estoy de acuerdo. Debo decirlo una vez más, no podría estar más de acuerdo con lo que dijo al comienzo. Se asemeja mucho a mi propia teoría sobre qué debería ser una obra de arte total. Mucha gente usa este término, "total", "teatro total", pero creo que realmente es posible pensarlo así. Porque la consecuencia de mi trabajo es que la gente podrá entender mejor la vida como totalidad, podrán experimentar la vida como conjunto de un modo más profundo. A menudo digo que mi trabajo es un ritual para aprender a usar mejor nuestros sentidos. Y creo que la secuencia final de toda obra de arte debe estar muy pero muy involucrada con la vida misma. La consecuencia final de todo siempre es vital.

MEKAS

¿Por qué cree que existe este deseo de sentirlo todo mediante nuestros

sentidos? ¿Por qué en este momento de la historia? ¿A causa de las nuevas tecnologías?

NITSCH

Hay muchos artistas de todo tipo, pintores, poetas, músicos, cineastas y gente de teatro que hasta fines de los cincuenta trabajaban solo en su propia disciplina. Pero a partir de los cincuenta dejó de ser posible atenerse solo a una disciplina. Recuerdo que John Cage ya no podía trabajar con sonidos producidos por instrumentos musicales, debió apelar a otros materiales, y empezó a utilizar los sonidos de la realidad. Permitió que algo se quebrara. Muchos artistas comenzaron a usar la realidad para su arte. Es un proceso extenso, que lleva tiempo en desarrollarse. En la actualidad, todos sentimos que es muy importante ensamblar partes de la realidad para formar una estética. Tal vez usted tenga razón, nuestra civilización es tan fuerte y nos frustra tanto que los artistas especializados ahora desean acercarse al mundo. Yo no me opongo a la tecnología, la uso en mi trabajo y en mi vida. No creo que la pérdida del gusto se deba a la tecnología, sino a su uso incorrecto. Hay experimentos que demuestran que hay personas que ya no sienten la diferencia de sabor entre una manzana y una papa.

MEKAS

¡Qué insulto hacia la papa!

NITSCH

Eso es lo que me gusta del trabajo de Kubelka, del modo en que vive. Kubelka es, a mi entender, el único hombre que en cada país es capaz de encontrar la verdadera comida, aquella que es más cercana al verdadero modo de existencia. Quizás todos debamos hacer eso, todos deberíamos hacer pleno uso de nuestros sentidos para poder construir una realidad que no pueda ser destruida por otros modos mediocres o nocivos de existir. Considero muy importante percibir el verdadero modo de vivir, no solo en el pasado sino también en el presente. Uno no debería cometer el error de entender a estas búsquedas como intentos por apropiarse de los logros del pasado, de pensar en el buen vino de antaño, en la cocina maravillosa del ayer. No hace falta que vayamos tan atrás en el tiempo, debemos mirar hacia el futuro. Y creo

que estamos en medio de un proceso nuevo, estamos intentando encontrar el uso adecuado para nuestros sentidos. Es parte de este proceso desear siempre un buen vino. Me interesa el modo en que la naturaleza se desarrolla, los cambios en el mundo, o como sea que lo llamemos. Debemos destruir la mediocridad de nuestra civilización, la mediocridad de la experiencia. Debemos poder sentir y experimentar las cosas más allá de lo estandarizado. Es como una religión: todos, cada uno de nosotros debe vivir más intensamente. Necesitamos hacer un mejor uso de nuestros sentidos, que sean más punzantes. Creo que Kubelka es un gran maestro de este modo de vida.

Diario de cine

21 de diciembre de 1972

Esta es la segunda parte de mi conversación con Peter Kubelka y Hermann Nitsch. Continuamos debatiendo sobre el arte de la cocina, el arte del teatro, el cine y Dios.

MEKAS

Dado que usted viaja mucho, ¿qué ha descubierto sobre el estado del arte de la cocina en el mundo de hoy?

KUBELKA

Contamos con varias culturas con una importante herencia culinaria, que incluye la producción de vinos y la alimentación. Estas tradiciones son producto de largos procesos de lento desarrollo. No se deben a una iluminación súbita, a una creación espontánea. Son más bien el resultado de un proceso inconsciente de crecimiento progresivo. Es maravilloso cuando uno descubre, por ejemplo, cuánto se parecen la cocina y la arquitectura japonesas, en su limpieza, su prolijidad y la pureza en el modo en que organizan sus sensaciones. La cocina china se asemeja mucho al modo de vida chino, a su sentido del barroco, su conciencia de la decadencia o la

A la derecha: Performance de Hermann Nitsch, *4. Abreaktionsspiel*, Viena, 1965.



NITSCH

4. Abreaktionsspiel

Welturaufführung 16. Juni 19h
Ausstellung 17.–22. Juni, tägl. 16–19h

Galerie Josef Dvorak Wien 3 Lagergasse 2

fermentación. Otros países no tienen esa conciencia. Hoy en día es posible viajar de país en país en poco tiempo, y tenemos información de todos los países, incluso podemos tener acceso a materiales provenientes de distintas partes del mundo. Contamos con las posibilidades que ofrecen todas las tradiciones culinarias. Pero para poder crear algo con eso uno debe ser consciente de lo siguiente: hay un denominador común, que indica que todo arte trabaja con los sentidos y que busca crear para ellos algo hermoso o verdadero. Pero la noción de qué es hermoso o verdadero proviene del hecho de que los sentidos responden a la supervivencia. Si uno ve algo, lo estudia y se pregunta si eso implica algún peligro para su vida. Esto es importante, todo se reduce a ese punto. El tacto o el olfato existen para garantizar la supervivencia del individuo.

MEKAS

Es la ley de Darwin aplicada al arte.

KUBELKA

Exactamente. Y de allí deriva la noción de qué es hermoso. Porque lo que huele bien no puede ser venenoso, y el cuerpo lo sabe. Mi cerebro es como una computadora programada a lo largo de millones de años de experiencia humana para decodificar los mensajes que envían los sentidos. El mensaje es que algo es bueno o malo según su utilidad al propósito de sobrevivir.

Si huelo un trozo de carne y su aroma es agradable; digamos que huele fresco, entonces mi computadora me dice: de acuerdo, puedes comerlo. Esta información se combina con la relativa a su aspecto, y los ojos dicen: se ve bien. Y de allí surgen nuestras nociones de belleza y fealdad, bueno o malo. Por supuesto que esto también se aplica a la audición, a la vista, etc. A esta altura ya hemos entendido cómo funciona. Por eso ahora podemos pensar a la cosa como realmente es y no solo representarla como esos pintores que intentaban pintar una manzana hermosa; se proponían retratar la manzana para que se viera desde todos los ángulos igual de tentadora que una buena manzana verdadera. Ya sé que mis antepasados pensaban a las artes en concordancia a lo que ellos llamaban Dios, el ser superior, que crea y vive en su creación. Ahora puedo cocinar y dotar a mi creación de

un valor espiritual, como lo haría un pintor. Este es un aspecto de la situación actual, donde es posible ser ecléctico en el arte culinario, se ha vuelto posible por la disponibilidad de elementos de diversas tradiciones. Pero esto no es lo que a mí me interesa. Me interesa ir a la base del asunto, ir lo más profundo posible. Es por eso que respeto tanto a Nitsch, creo que es la figura más importante del teatro actual. Y se debe a que va a lo profundo. Su teatro no intenta ser brillante, ni perfecto, se desentiende de todos estos criterios que utilizamos para describir lo que nos rodea. Su teatro es profundo, y esto es lo que realmente importa. Tiene varios niveles más de profundidad que el resto de las obras que se representan hoy en día.

Para continuar con la cocina, permítame describir el modo en que aso un trozo de carne. Uno tiene delante un animal, un "colega" animal que ha sido, digamos, asesinado. Eso implica que hay algún tipo de coordinación vital que ha sido destruida. El animal cae y permanece allí, y nosotros pronunciamos su muerte. Pero sabemos gracias a la medicina moderna que el músculo de un hombre muerto no está muerto, porque puede ser trasplantado luego de su muerte. Ni siquiera el corazón está muerto y puede trasplantarse y seguir funcionando. Lo cual significa que cuando uno masacra a un animal, no está muerto, sino que sus órganos simplemente se apagan, o empiezan a descomponerse, o se los comen otros organismos, o como sea que uno llame al proceso. ¿Qué hacemos ahora, cuando estamos por asarlo? Imagine nuestra situación en el mundo. Hay un sol que da vida a toda la creación a través de su calor y su calidez. Cuando usted se echa en la playa, digamos, y hace cada vez más calor, siente cómo todas sus funciones vitales florecen, entran en pleno funcionamiento. Usted se expande, el sol le da nuevo poder a su vida. Es un proceso lento, pero es un éxtasis total. Entonces ahora tomamos un pedazo del cuerpo del animal y lo exponemos a una luz solar concentrada, como es el fuego. Y lo hacemos de un modo veloz y extático, llevamos a este trozo de carne viva al punto en el cual vive en el éxtasis más intenso. Y esto es lo que llamamos cerdo rostizado. Es como hacer el amor: uno debe estar presente todo el tiempo, cuidar que dure el fuego, no debe dejar de tocarlo y acariciarlo... Uno debe estar vivo cuando asa algo al fuego, debe vivir con ello, y lo lleva a tal punto de fertilidad porque lo que recibe es un entendimiento profundo sobre la creación, sobre nuestra situación en el mundo. Y luego... ¡se lo

come! ¿Comprende lo que quiero decir? Este trozo de carne viva, en su estado de mayor éxtasis, no es solo algo que uno observa y dice "qué hermoso". Uno lo huele, lo escucha (se oyen los ruidos que hace al cocinarse) y entra en el contacto más íntimo con él, el contacto más próximo que podemos tener en nuestra existencia. Luego lo traga, lo introduce en su propio cuerpo. La comunión que se produce simboliza la aceptación de Dios, lo cual significa estar en comunión con toda la creación. Este ejemplo pretende demostrar cómo funciona normalmente, desde un punto de vista espiritual, el arte de cocinar, que podemos practicar de este modo por todo aquello que actualmente sabemos.

MEKAS

Este es exactamente el punto en el que mucha gente que ha escuchado hablar del teatro de Nitsch y de su filosofía culinaria y gastronómica expresa sus mayores miedos y obsesiones. Por supuesto que jamás se han tomado el trabajo de ver de qué se tratan o de experimentarlos de primera mano, pero afirman que son actos inhumanos, que usted predica una filosofía inhumana. "¿Por qué deberíamos enaltecer el consumo de la carne?", preguntan. Por eso creo que en este punto de nuestro debate deberíamos aclarar las cosas.

KUBELKA

Me gustaría decir algo al respecto. Porque este es uno de los errores más comunes y peligrosos que se cometen: los grandes humanistas tienden a ser considerados inhumanos. Esto es algo que se repite a lo largo de la historia. La historia está llena de ejemplos de gente que ha sido de lo más humana y que ha ofrecido sus mayores respetos a la creación, pero siempre acaban siendo considerados inhumanos. Esto es lo que le ocurre a Nitsch, es grotesco y me rompe el corazón ver esta reacción, porque lo conozco hace muchos años. ¡No es capaz de matar ni a una mosca! En su casa nadie tiene permiso para tocar siquiera a una hormiga. Por otra parte, él jamás mata a los animales que usa en sus obras, utiliza animales que la sociedad ya ha asesinado previamente. Pero él hace frente a la situación en la que estamos de todos modos: nos recuerda que la civilización constantemente mata todo aquello que la rodea en la naturaleza. Esa es la situación actual,

y es muy importante que lo entendamos, que veamos a la verdad a los ojos, que no sigamos viviendo rodeados de mentiras y tabúes.

MEKAS

Esos tabúes y mentiras hacen que nuestras acciones y actitudes cotidianas sean más abstractas e inhumanas.

KUBELKA

Sí, es fundamental que dejemos este aspecto en claro. El teatro de Nitsch es un teatro humanista, aunque él mismo no lo diga.

NITSCH

Nuevamente debo decir que estoy totalmente de acuerdo con lo que acaba de decir. Es como si acabase de escuchar mi propio pensamiento en voz alta. Y no es un problema que ataña solo a mi trabajo, es algo que sucede en todo el mundo. Usted sabe que tengo esta teoría sobre la abreacción: vivimos en una sociedad frustrada, que suprime a todos nuestros enemigos. Lo que busco con mi trabajo, a través de mi teatro, es evidenciar todo lo que hemos suprimido de un modo humanista. Que liberemos de una sola vez toda la crueldad que llevamos dentro. La gente necesita sentir a través de banquetes para los sentidos, necesita liberar energías, salir y exponerse. Y me gustaría pensar estos temas sin, o por fuera de, su aspecto moral.

Cuando digo que nos olvidemos de la moral, está claro que quiero olvidarla solamente desde un punto de vista fenomenológico, relativo al modo en que entendemos la realidad. Desde el comienzo de mi obra me propuse evidenciar la represión en la que la gente vive, y liberarla con un fin humanista, a través del arte. Con la ayuda de la estética quiero concientizarlos sobre su situación. Ahora siento que tengo una conexión mucho más profunda con la naturaleza. No suena del todo bien llamarla "naturaleza", quizás es mejor llamarlo "el todo".

KUBELKA

Me sucede lo mismo, nunca encuentro la palabra adecuada para aquello que llamamos "el mundo", "la naturaleza" o "el universo".

NITSCH

Llamarlo "cosmos" me resulta demasiado patético, no me es posible usar ese término. Si digo "naturaleza" es lo mismo que decir "Dios", es una expresión mítica. Lo mismo me ocurre con la palabra "alma", me resulta incómodo usarla porque es una palabra demasiado especial, definida con demasiada exactitud. Porque ahora tengo, creo, una sensación más profunda de lo que es "el todo". Y creo que ha habido una gran expansión del todo, y los individuos son apenas una parte de esa expansión. No creo que sea correcto detenerse en los individuos, enfocar todo desde su perspectiva. Creo que hay un proceso que nos atraviesa, y por otra parte no me interesan demasiado los problemas humanos. Por supuesto que estoy en contra de la muerte, la guerra y todas esas cosas, pero no las incluyo en los problemas que menciono. No quiero ser un hombre estúpido y amoral. Pero me guío por este "todo" desconocido. Y por eso odio dar explicaciones y ofrecer excusas sobre mi trabajo. Me interesa más el éxtasis, generar ese éxtasis. Estoy cansado de dar explicaciones. Quiero que la gente encuentre en mi trabajo cosas hermosas.

28 de diciembre de 1972

MEKAS

¿A qué se refiere cuando usa la palabra "hermoso"?

NITSCH

Lo que quiero es producir un festín de vida que incluya carne, cuerpos de animales muertos, sangre, intestinos y paisajes. En mi obra de los seis días, que comenzará en Prinzendorf la próxima primavera, el paisaje será un factor muy importante. Utilizaré alimentos, olores, sonidos. Mi objetivo al usar todas estas cosas es glorificar la vida, la existencia. No quiero enaltecer solo al ser humano, quiero reflejar la gloria de cada posibilidad de la existencia, del ser en su totalidad. Quiero incluso glorificar a las formas de vida que desconocemos.

KUBELKA

Esa es una declaración muy evolucionada y muy interesante. Creo que

despierta la siguiente pregunta: ¿qué es un artista? Desde mi punto de vista, si uno compara a la humanidad con un solo ser humano, el artista representa tanto los sentidos como las hormonas. Me refiero a que toma decisiones en pos del futuro de la humanidad. Los deseos que el artista tiene moldean a la humanidad del futuro.

Cuando digo "los artistas" hablo de los más elementales, como cuando uno en el campo de la ciencia habla de "una investigación elemental". Uso a la ciencia de ejemplo porque es un saber al que se respeta tanto hoy en día, todo el mundo asume que es imposible entender los escritos de un científico en una primera lectura, hay consenso en que no cualquier individuo puede comprenderlos. Pero en el arte, todavía nos manejamos con un concepto antiguo que dice que es para cualquiera. Está tan equivocado... Para realmente entender el trabajo de un artista es necesario especializarse, aproximarse y estudiar.

MEKAS

Lo que ocurre es que siempre le pedimos al arte que se acerque a la gente, en lugar de que la gente se aproxime al arte. Solo en el Anthology Film Archives hemos podido recuperar la dirección correcta del arte. Sabemos que tenemos las mejores cosas, y le corresponde a la gente venir a verlas. Creo que, en cierto punto, deseábamos llamar al Anthology "El cine elemental".

KUBELKA

Sí, exactamente. Lo que decía es que los deseos y creaciones de los artistas –y me refiero nuevamente a los artistas elementales– dan forma a la humanidad del futuro. Un ejemplo fantástico son las estatuas griegas, que retratan a la gente con dignidad. Fue una idea que surgió en algunas personas en los primeros tiempos de la humanidad, que el hombre debía ser digno. Hubo numerosos intentos de dar a la humanidad cierta dignidad. Pero no era más que un anhelo que se propagó a lo largo de miles de años, en las mentes de mucha gente muy sensible dedicada al arte. Ellos lo crearon. Tuvieron una visión, un deseo, y prácticamente produjeron esta idea a través de su trabajo. En las palabras de Hermann Nitsch hay otro anhelo que acabará siendo un atributo de la humanidad

en un futuro lejano: él desea que entendamos y glorifiquemos al "todo". Quizás es lo mismo que la gente, en lenguaje antiguo, llamaba "verle la cara a Dios".

NITSCH

Sí, siempre lo pensé de ese modo. Desde comienzos de mi trabajo hasta ahora estuve siempre involucrado con los conceptos místicos. Estudié los escritos de todos los místicos importantes, incluso si lo hice de un modo fenomenológico. Siempre consideré muy importante esta identificación con Dios o con El Todo.

MEKAS

Eso es lo que he estado queriendo decir hace un tiempo ya: ¡siempre sospeché que ambos eran unos malditos místicos!

KUBELKA

Yo siempre dije que deseaba comerme a un místico...

MEKAS

Creo que son los verdaderos místicos. Todos aquellos que se hacen llamar místicos hoy en día no son más que unos impostores. ¡No están en contacto con nada, ni siquiera hablan del cosmos! Lo único que pueden tocar es su propio culo con sus talones. Ustedes son los verdaderos místicos, no me cabe ninguna duda ahora.

NITSCH

Dos místicos en el Heurigen...

KUBELKA

Sí, dos místicos en el Heurigen. Estamos hablando de una vinería de Viena.

NITSCH

La gente nos va a ver y susurra: "mira, ahí están los dos místicos, allí sentados...".

KUBELKA

De algún modo es cierto, lo somos. Cuando vamos a beber al Heurigen nuestras charlas siempre se relacionan con este modo de pensar o analizar la existencia. No hay nada en este mundo que sea banal: uno siempre puede encontrar la verdad, en lo que sea puede ver la cara de Dios.

NITSCH

No me interesa preguntarme si existe algún tipo de trascendencia especial. Creo que trascendemos sobre todo aquello que desconocemos, tengo un gran apego por este tipo de trascendencia. Pero esa no es la cuestión. Todo lo que sé, lo sé a partir de mí mismo; todo aquello que los místicos anunciaron lo experimento cuando estoy en medio de la naturaleza, y me siento a gusto, siento que soy capaz de utilizar todo mi potencial. No es que esté viendo la cara de Dios, pero sí siento que estoy en el centro del mundo. En la historia del misticismo, siempre hay instantes en los que el místico siente que es Dios. Quizás sea mejor olvidar por el momento la palabra "mística". Cuando me encuentro en la naturaleza, y me siento bien, y el sol brilla, y los pájaros cantan, siento que soy verdaderamente parte del mundo, y a la vez pienso que esto se debe en parte al desarrollo que ha atravesado el mundo; todas las formas de existencia parecen multiplicarse en este lugar, en este momento, y eso produce una sensación de éxtasis. Lo que quería comentar al comienzo es que para mí solo es posible sentirse así y alcanzar este estado a través del arte. Cuando escucho las sinfonías de Bruckner, me siento en el corazón del mundo, en su centro. Lo mismo me sucede las veces que mi performance va realmente bien: siento que la vida es real, que estoy viviendo una vida intensiva y real. Una vida real e intensiva siempre nos hace sentir como que estamos en el centro del mundo. No es que esa sea la pregunta importante, si estamos o no en el centro del mundo, pero sí quiero aclarar que esa es una sensación muy importante.

MEKAS

Hablando del centro del mundo, ¿qué están haciendo aquí, en los Estados Unidos?

KUBELKA

Creo que todos vinimos por la misma razón, Nitsch, usted y yo. Siento, y lo he dicho varias veces antes, que este es el lugar donde quiero ser escuchado y donde deseo que se exponga mi trabajo. Me alegra profundamente que ahora contemos con una puerta de entrada a los Estados Unidos. Todo artista es como una hormona en el cuerpo humano, y es importante que la hormona sea inyectada en la parte correcta del organismo, solo entonces puede realizar el trabajo que está destinada a hacer. Estados Unidos es, en este momento, el sitio donde las hormonas que trabajan por el futuro de la humanidad pueden lograr el mayor impacto.

MEKAS

¿Incluye en esta declaración al arte de la cocina?

KUBELKA

Especialmente en lo que respecta al arte de la cocina. Aquí en los Estados Unidos hay un interés muy juvenil por digerir todas las tradiciones culturales del mundo. Se involucran con las filosofías y con las culturas, y considero que hemos llegado a un punto en el cual un nuevo arte culinario está *ante portas*, a punto de nacer. Sé que esto que digo es absolutamente opuesto a lo que se suele decir de Estados Unidos, que tiene la peor reputación gastronómica. Todo el mundo opina que la comida y la cocina aquí son malas. ¡Pero ya llegará! Estoy convencido de que se acerca la era de la gran cocina en los Estados Unidos. Y el arte de la cocina del que hablo es completamente diferente de lo que la gente suele asociar con eso. No hablo de una cocina gourmet, concepto que detesto y que no es más que una imitación vulgar y fallida de la cultura francesa. La verdadera nueva cocina será novedosa y diversa, y solo tomará del pasado algunas cosas. Volverá a ser básica. Creo que, por ejemplo, el movimiento que aboga por lo natural y lo orgánico es un paso importante en este proceso, un paso fundamental. Porque proveerá los cimientos para que ocurra. Cuando usted tiene un trozo de carne en mal estado, puede cocinarlo *à la Marengo*, con quién sabe qué cosas, con sidra mala, etc., pero seguirá siendo igual de malo que cualquiera de los ingredientes individuales que utilice. Dos cosas malas combinadas producen una nueva cosa de mala calidad. Pero

la tendencia a alimentarse orgánicamente ofrecerá una nueva base para nuestra alimentación.

NOTAS SOBRE LOS LIBROS PERDIDOS DE PETER BEARD

10 de noviembre de 1977

"Un molino recuperado que había sido reconocido como la edificación más oriental de Long Island quedó reducido a cenizas en Montauk el miércoles pasado. Fue un incendio espectacular que atravesó la estructura de la vivienda ubicada junto al acantilado.

Las llamas consumieron la morada, propiedad del fotógrafo Peter Beard, llevándose consigo miles de fotografías, un laboratorio de revelado tasado en diez mil dólares, el diario de notas que el propietario llevaba hacía veinte años, una distinguida biblioteca poblada de libros y obras de arte africanas y una historia fotográfica de Montauk, que un socio de Beard había compilado meticulosamente" (*The New York Times*, viernes 29 de julio de 1977).

Notas de 1970

Tuvo un accidente sangriento en Florida que le produjo una herida igual de sangrienta. Ahora no es más que una mancha marrón sobre una página, un recuerdo con pocos detalles. El incidente quedó reducido a un jeroglífico sobre una página. Cada una de las entradas de los libros de Peter es un jeroglífico, y nadie jamás podrá descifrar el verdadero hecho o circunstancia, tanto física como psicológica, detrás de ellos. Sobre la página, una realidad propia que va más allá de la fuente o impulso original.

Hoy llamé a Peter. "Perdí diez páginas de las notas que tomé sobre ti", le dije. "¡Qué bien!", gritó Peter, con su entusiasmo habitual. "Así debería ser. ¿Por qué no aprovechas la pérdida de esas notas como parte de tus nuevas notas?"

Sí, en sus diarios intenta retener no solo lo conservable sino también lo "inconservable", lo que está destinado a perderse. ¿Es esta pasión una

forma de inercia, una enfermedad, este esfuerzo inútil por salvar y preservar el pasado? ¿Es acaso una preocupación sentimental, guardar recuerdos coloridos como un niño, que mete en su caja restos, miniaturas, guijarros? ¿O es acaso una carcajada en el rostro arrogante del presente, que ni bien ha partido acaba en alguna página del libro de Peter? Solo hace falta pegamento para atrapar al pasado, eso y nada más. La historia, el pasado y todas esas emociones contenidas, el ajetreo, los sueños, los fetiches y todos los objetos, todo pasa salvo aquello que Peter atrapa en sus libros. Lo expone para que todo el mundo lo pueda ver, construye metáforas temporales. Es su oda al humor negro, es una broma que gasta a la realidad, a la historia, a la civilización.

La excepción son los animales y los árboles. Eso es otra cosa, como también lo es, quizás, Kamante. Y Blixen. Sí, también ellos son otra cosa, una ventana que se abre a una dimensión completamente diferente. Emanan otro sentimiento, una emoción distinta, un sueño de otra naturaleza. A Peter le gusta capturar retazos de fuerzas animales, retener su energía, sus movimientos, su ritmo. Así es Peter, que disfruta nadando en las aguas congeladas del río en invierno, que realiza acrobacias de destreza física en *Hallelujah the Hills*. El suyo es un deseo de pura energía física, de puro movimiento.

"Llevar un diario es como ganar tiempo. ¡Piensa en los huecos que dejan todos esos días que se van sin dejar un solo recuerdo!"

"La botella explotó y me hizo un corte en la muñeca. La sangre goteaba, salía a borbotones, manchando mi libro. Fue maravilloso. Ella se puso de pie y se retiró, pensó que era una casa de locos o algo así, era incapaz de ver la belleza en todo eso."

"Mira, este libro se ahogó en el lago. Mira lo que le hizo el agua, mira esos colores. ¿No es fantástico?"

"No es lo que ves, sino lo que no ves cuando lo ves. Eso es lo que realmente me interesa."

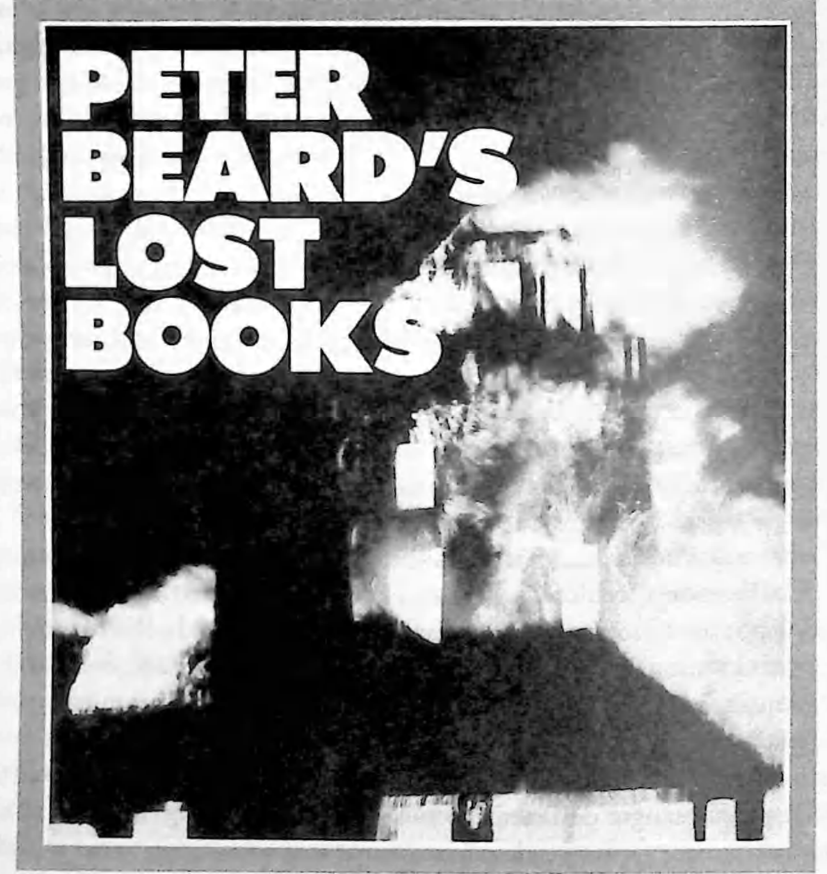
Andy Warhol, a través de sus cámaras, cintas de video y Polaroids, retrató la vida "tal cual es", como ocurre realmente. Peter está obsesionado con preservar lo que se fue, lo que ya no está allí. Toma sus materiales de la pila de basura de la Civilización Occidental. Se sienta en medio de esa chatarra con su pegamento y sus tijeras y trabaja en estado de plena felicidad.

No creo que los conserve para poder recordar lo ocurrido. No creo que lo haga por ninguna razón, que tenga un propósito u objetivo. Simplemente lo hace, como si fuera un insecto o una hormiga. Junta las migajas que dejó la civilización y construye inmensos hormigueros en forma de libros y diarios. Me recuerda a un cuento que leí cuando era niño, no tengo idea de su procedencia ni cómo era realmente, pero hablaba de una araña que juntaba todas las migas de pan que encontraba en el suelo, en el césped o por donde fuera que hubieran pasado seres humanos. La araña iba por donde los humanos habían construido sus sociedades. Los humanos recogen los pedazos grandes, porque son codiciosos, pero las migajas las dejan en el suelo. Entonces llega la araña y las recoge todas, con gran cuidado y amor, deposita todo lo que reúne en los libros de Peter, una página tras otra, día a día. La araña que lleva la cruz sagrada sobre su espalda, *condenada a hacer esto hasta el fin de la eternidad.*

En cada página retorna el sueño, el recuerdo de lo incivilizado, lo primitivo, lo originario. Estos diarios y libros son su propio *Walden*: siempre aparecen en ellos los animales, los pájaros, los árboles verdes y la sangre. Hasta las actrices y modelos son elegidas en ellos por su gracia y magnetismo animal, no por su inteligencia o su sutileza o por su nivel cultural. No, esas mujeres están allí, en esas páginas, como si fueran animales africanos. Y los hombres, salidos de tiras cómicas de revistas o de páginas de periódicos teñidas de crímenes y violencia, son siempre metáforas de acción, de energía cruda, distantes de toda forma de cultura o civilización.

Estos libros representan verdaderamente un cementerio grotesco para la Civilización Occidental. Hay en ellos destellos de civilización recolectados por azar, fragmentos que cayeron en las manos de Peter o que encontró de casualidad, y que ahora pega y reúne, día tras día, días tras día. Violencia, poder, muertes absurdas, todo un mundo de maquillaje y artificialidad, destrucción sin sentido, desechos, sadismo. En medio de todo esto hay insectos, pequeños e inocentes, hojas, cortezas de árboles, rastros de la propia sangre de Peter. Prácticamente todas las páginas están pintadas con sangre y tinta, cada página parece una herida abierta del mundo, que salpica todos sus contenidos hacia afuera. Es un ritual, una orgía, el O.M. Theater de Hermann Nitsch, ejecutado una y otra vez a lo largo de cada página del diario.

288



Portada de *Soho News Weekly*, "Los libros perdidos de Peter Beard", Nueva York, 1977.

Hay una admirable franqueza en el modo en que Peter captura a los animales en sus dibujos y fotografías. Se parecen a los dibujos de animales que hacían los hombres de las cavernas. No hay nada literal en el modo en que retrata su actividad corporal, su energía y sus movimientos, atrapados en un único instante.

"Todo el trabajo de Klee es un diario. Lo mismo ocurre con Picasso."

"Me interesan las posibilidades que presentan el orden y la simpleza vistos a través del caos."

1949-50: "Primer diario, un libro de apenas diez centímetros de ancho. Todo está allí dentro: mis vacaciones, mis comidas, piedras, cabello".

1959-61: "Diarios del rodaje de *Hallelujah the Hills*. Todo se perdió, quedaron algunas fotos y varios dibujos más bien serios, retratos muy detallados realizados con las técnicas de los viejos maestros".

"Hallelujah África", "Libro transicional, perdido".

El más grande de todos los diarios es de 1963-65, "Todo en un solo libro. Han dejado de ser diarios, se transformaron en un espacio en el que puedo depositar cosas extra que no puedo ubicar en mi diario habitual (un librito más pequeño y gordo que mantuve durante el mismo período) (se cayó en el Lago Rudolph y esto lo ha mejorado de forma inconmensurable)".

"En África, 1963-64", "Un libro más bien pequeño, mi letra se ha vuelto más diminuta que en cualquiera de mi otros libros".

El libro "Hansel & Foetsal", "Realizado mientras se emitían los shows televisivos diarios posteriores a la muerte de JFK (lo dejé en casa de Jerome)".

Mismo período, 1963-65, "Un diario fotográfico de unos dieciocho centímetros de ancho, que incluye más de dos mil fotografías". 1967-68: "Los diarios se han convertido en libretas amarillas (así están sus páginas). Hice treinta pinturas. Algunas páginas son homenajes a amigos y a otra gente. Ambos libros se perdieron".

Pregunta: "¿Quiénes son sus artistas favoritos?".

Respuesta: "Picasso es para mí el más importante, pero no mi favorito. Mis verdaderos preferidos son Wols, Chiassac, Ensor, Gauguin, Ryder, Lindner, Klee, Bacon, Rousseau y El Bosco".

Una libreta de direcciones que "se convirtió en un libro de dibujos".

"En 1970 comencé un nuevo librito gordo."

"Ver los dibujos de marzo hechos con sangre. La herida sangró durante un mes y medio, así que recorren varias páginas."

"¿La cucaracha? La encontré en una sala de emergencias, en el hospital de Montego Bay."

"¿El rollo de película? Representa los cinco mil dólares que perdí en celuloide cuando esa chica brillante los echó a la piscina."

"Dejé otro libro en África, encuadernado con piel de elefante. Lo llamo 'Walden', tanto al lugar como al libro. Siempre lo consideré mi Walden."

"Cuando pasa algo realmente importante, jamás lo incluyo en mis libros. Quizás incluyo algunas pistas, nada más."

"Andy me preguntó por qué escribo con letra tan pequeña. Porque la vida es pequeña. Ochenta años no representan nada. La pequeñez deja espacio para que entre mucha más información trivial."

Llegué a la conclusión de que no tiene ningún sentido consultar a Peter por qué lo hace, o qué significa para él. Es mucho más útil que diga qué significan para mí. Estos libros son para mí como excrecencias de la naturaleza, al igual que toda obra de arte lo es. Son como el musgo, como los hongos.

Si uno enfoca toda su energía en una sola página, y trabaja sobre ella día tras día tan absorto como Peter mientras lo hacía, tarde o temprano se convierte en otra cosa, muta hacia algo diferente a lo que es. Estos libros son incomparables con cualquier otra cosa, tanto en el mundo natural como en el mundo artificial. Están a mitad de camino entre lo orgánico y lo inorgánico, entre lo vegetal y lo mineral. Crecen como corales, como islas coralinas, imperceptible y orgánicamente. Se expanden parte a parte, van llenando los espacios, las curvas, los bucles, las zonas sinuosas, los agujeros y las cavidades, incluso cuando allí donde uno no lo ve posible. Crecen, y están allí, y uno tiene la posibilidad de vivir en medio de ellos o ignorarlos. Pero también podemos mordisquearlos de a poco, como hacen las estrellas de mar gigantes con las islas coralinas de Australia. Sí, podemos morderlos hasta hacerlos trizas con los filosos dientes de nuestro intelecto, con nuestros análisis psicológicos, etc., etc., del mismo modo que hemos devorado a civilizaciones enteras. A Peter le importará un bledo. Simplemente comenzará otro libro.

Tres notas de 1974

1. ¿Acaso los cineastas del *cinéma vérité* no están motivados por el mismo impulso al hacer sus diarios cinematográficos? Peter, Leacock o incluso yo mismo, todos acabamos sumidos en nuestros mundos personales, en nuestras fantasías. No expresamos lo exterior sino lo interior, la *vérité* de nuestras mentes. ¿De qué otro modo podría ser? ¿No está también nuestra interioridad compuesta de fragmentos y pinceladas del exterior, y viceversa?

2. Ah, los elefantes muertos, los elefantes muertos. ¡Los elefantes muertos!

3. Al mirar y volver a mirar, a lo largo de estos últimos diez años, los diarios de Peter, a menudo me he preguntado si alguno de los detalles que incluye en ellos verdaderamente significa algo en sí mismo. Si la innumerable cantidad de detalles "reales" y fragmentos de civilización que él pega, dibuja y esparce por las páginas, si estos carteles, firmas y representaciones que cubren cada página hasta convertirla en un sutra contienen algún sentido más allá del diseño en sí mismo, del libro en sí mismo, del esfuerzo o del acto de llevarlo a cabo. A su vez pienso que el libro es más grande y más simple que cualquier significado individual o que cualquier página o detalle suelto. Las páginas y los fragmentos se disuelven en el todo. Cada trozo y despojo de nuestra civilización desaparecen en el todo de los libros, y su sentido solo puede medirse si uno piensa la cantidad de horas que Peter invirtió en ellos. El número de páginas, los kilogramos, el peso concreto de estos libros, sus medidas, su ancho en centímetros...

Notas de octubre de 1977

1970, "un diario completo, página a página, día a día".

Pregunta: ¿Era uno de esos libros pequeños?

Respuesta: Tenía unos veinticinco centímetros de alto, no fue un año muy grande.

P: ¿Qué tipo de cuaderno usas para tus diarios?

R: Los grandes, los del National Diary. 1970 y 1971: para esos años usé los Letts Diaries, que son más pequeños. 1972 y 1973: utilicé los National Diaries, de mayor tamaño.

P: ¿De mayor formato?

R: Sí, de treinta centímetros de altura. En 1974 usé la versión aún mayor, súper grande de los National Diary, que era realmente gorda. Pero ese año estaba preparando el molino, así que realmente no lo pensé... simplemente tomé muchas fotografías, hice muchos dibujos y escribí mucho. Estaba tan ocupado mudando el granero que no tuve tiempo de fotografiarlo. Tampoco hice muchas fotos en 1975. Ese año usé un National Diary aún más grande, y lo hice recubrir de piel de antílope en Nairobi. Ah, ese fue uno de los mejores, muy grueso. Tengo una película sobre él. Lamentablemente, no tuve ocasión de fotografiarlo. Luego, en 1975, tuve uno bueno. Un Meridian Gravure que se transformó en una serie de litografías para un espectáculo, así que todavía lo tengo. Ese es el Diario del Bicentenario. También tenía un diario entero sobre la realización del granero. Se quemó por completo. Era un libro que cubría el día a día del armado del granero, su construcción, tenía fotos de cómo lo montamos en el molino sobre el acantilado. Lee me lo había regalado. Era un diario marrón azulado, especialmente encuadernado. Y luego vino el Diario Elefante, que cubre del año 1971 a 1976. Lo llené de comienzo a fin, y todavía lo tengo, está aquí mismo.

P: ¿Qué es lo que efectivamente sobrevivió? ¿Algo además del Diario Elefante y el Diario del Bicentenario? ¿Algún otro?

R: No. Pero tengo muy buenas fotografías de varios de ellos y algunas litografías bastante buenas. El diario de 1977 era bastante crudo y se perdió. También llevaba un diario sobre cómo hacía los diarios, ¿te acuerdas? Tenía una introducción tuya, había conversaciones con Bacon, Dalí y Albers, estaba lleno de notas... Todo eso se perdió. Deberías venir a filmar lo que queda de ellos. Están totalmente quemados, pero conservan la forma. Los cubrí para poder fotografiarlos, antes de que se conviertan en ceniza. Se ven geniales, no deberías dejar pasar esa oportunidad.

Una teoría sobre la historia del arte... Nuestro arte, nuestros museos, nuestra historia del arte...

El tiempo transforma todo en polvo: a las pinturas, a las piedras, a las pirámides. Las películas se desvanecen, los frescos caen de las paredes, las lluvias contaminadas se devoran la arquitectura. Calígulas, Atilas, Hitlers, Stalins. Iglesias, monasterios y museos se vuelven ceniza. Dresden. San Pietro. Etc., etc., etc. Todavía me maravilla que preservemos tantas cosas

después de tantas guerras y limpiezas, dictador tras dictador que no dejó ni una piedra sin remover. Las catástrofes naturales han destruido aquello que quedó en pie. Todo arte está expuesto a las operaciones del divino azar. Lo que sobrevive lo hace gracias a un acto misterioso de la gracia suprema, e incluso así es solo algo temporal. De modo que todo aquello que logra sobrevivir más allá de su propio siglo debería ser considerado un milagro.

The end of the game.
Fotografías, diarios, gráficos y películas de Peter Beard.
International Center of Photography,
1130 Fifth Avenue, Nueva York,
11 de noviembre al 8 de enero de 1978.

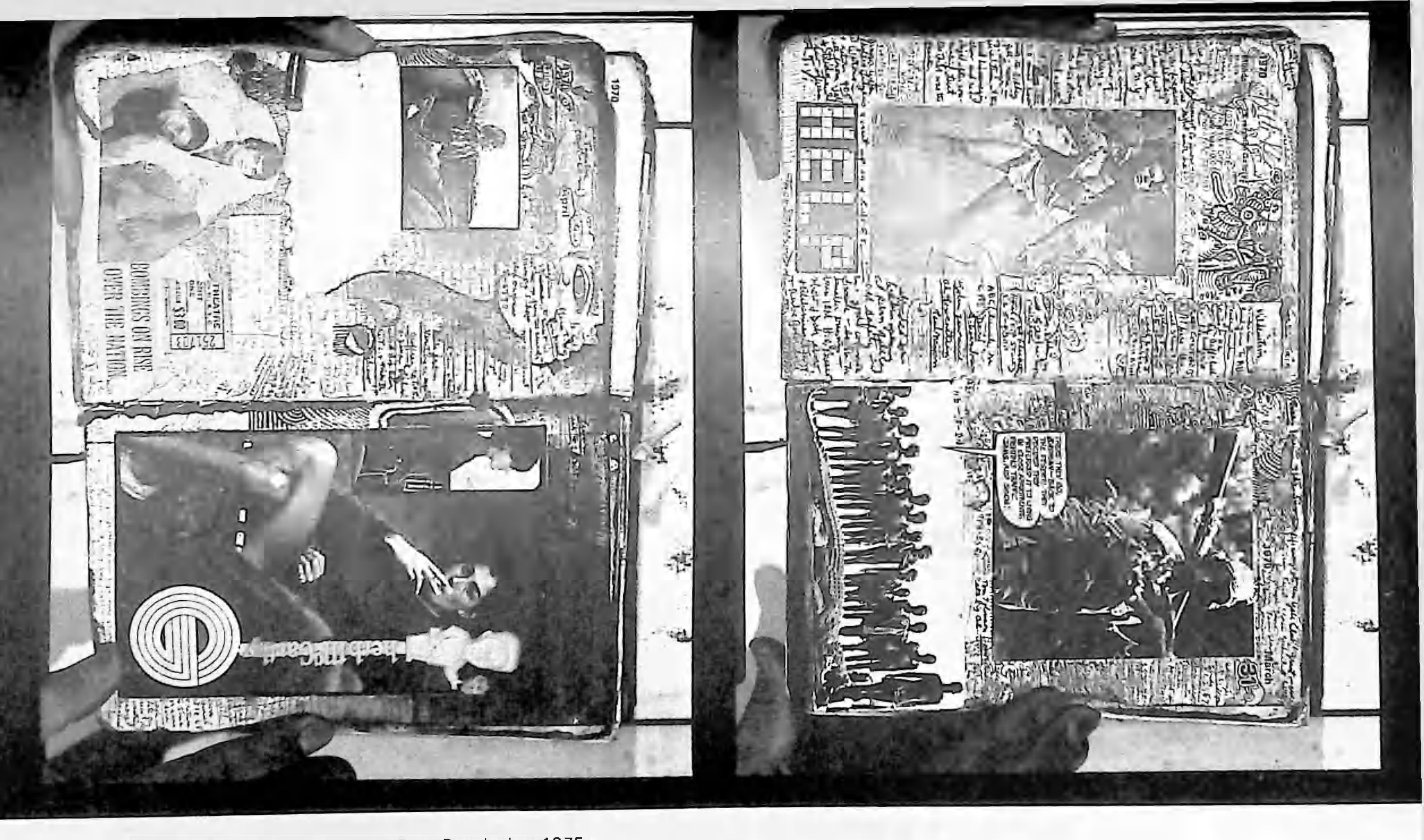
UN DIÁLOGO ENTRE A, B Y C SOBRE EL FUTURO DE LAS ARTES BASADAS EN LA IMAGEN EN MOVIMIENTO Y LOS CENTROS DE ARTE REGIONAL

LAS ARTES MEDIÁTICAS EN TRANSICIÓN

Walker Art Center
1983

A

Muchas innovaciones tecnológicas están en marcha. Así nos lo han comunicado. Pero cuando observamos la historia de las artes, descubrimos que los cambios más apasionantes y duraderos en la dirección y calidad de estas han sido producidos no por las innovaciones tecnológicas, sino por aquellos artistas de ideas valientes y temperamentos excepcionales. Los logros más innovadores y fascinantes que ocurrieron en el cine norteamericano en 1914, 1940-45 y 1957 (D.W. Griffith, Orson Welles, Maya Deren, Stan Brakhage, Michael Snow) se dieron en períodos en los que



Páginas tomadas de los libros de Peter Beard, *circa* 1975.

prácticamente no hubo innovaciones técnicas significativas. En tiempos de innovaciones tecnológicas, el arte se toma vacaciones.

Dado que los centros mediáticos están, o se supone, interesados en las artes y no en las tecnologías, los períodos de innovaciones técnicas deberían ser épocas difíciles y desafiantes. Las innovaciones técnicas suelen, en estos tiempos, influir en la diseminación (popularización) de las artes, no en la creación. Si tienen alguna influencia en la creación, ese efecto suele ser totalmente negativo, como podemos ver en lo que ocurre actualmente en Hollywood. Videojuegos versus películas.

El gran desafío al que se enfrentan los centros artísticos será, en la próxima década, conservar la calidad de los trabajos que se exponen; cómo resistir las tentaciones negativas de la democracia en las artes. La oleada de trabajos mediocres en cine y video, en gran medida apoyada, financiada y promovida por agencias estatales y federales –a través de becas que empezaron hace años– continuará en la próxima década. Estos son los problemas que presenta la democratización, problemas que por otra parte son inmensamente preferibles por sobre las maldiciones de un régimen totalitario. Los centros artísticos deberán aprender a lidiar con estas vicisitudes. La mediocridad será el gran desafío de los ochenta.

B

Los próximos diez años serán maravillosos. Debido a las nuevas tecnologías, producir imágenes en movimiento será aún más fácil que en la actualidad. Las numerosas becas estatales y federales permitirán a todo el mundo hacer películas, cintas de video y trabajos computarizados. La revolución en los modos de diseminación hará que los amateurs puedan competir con los profesionales. Si la democracia triunfa, los amateurs, mediante sus melodramas y sus intentos de cine popular (llenos de sexo y política), encontrarán la forma de competir con los “artistas”. Incluso puede que se establezcan lazos, a través de satélites y otros dispositivos, entre amateurs de diferentes países y continentes. Todavía es posible que se cumpla la profecía de Youngblood: haremos de este mundo una única aldea. Si así lo desean, podemos llamarla una colmena. ¿Quién prefiere el individualismo? ¿No es la colmena el modelo de comunidad más perfecto que se puede encontrar?

Esto, a su vez, será útil para los "artistas", podrán despojarse de sus falsas ambiciones de éxito y fama. De modo que, si prefieren verlo de este modo, produciremos una aplicación "útil" para los artistas. Volverán a crear su arte solo para sí mismos, como lo hacían sus ancestros en los años veinte y en los sesenta (Anger, Markopoulos, Brakhage). Así recuperarán el estándar de calidad de su arte; estándar que, a ojos de las masas democráticas y socialistas, no es más que una curiosidad pasajera, sin importar qué tan sagrado lo consideren los "artistas".

C

Creo que ambos están siendo un poco cínicos. Personalmente, imagino una gran década para las artes. El progreso tecnológico es bueno para las artes. Piensen tan solo en todos los grandes nombres que no mencionaré aquí pero que se han agregado al panteón de las artes gracias a la llegada del 3D y de la holografía. Los centros artísticos regionales tienen una gran oportunidad de ayudar a los artistas locales a producir y presentar sus trabajos, de preservarlos para la posteridad. Surgirán nuevos talentos. La variedad de trabajos exhibidos educará tanto al público como a otros artistas incipientes. La única manera de elevar el nivel general de creatividad es acrecentar la cultura de la imagen en movimiento. Y eso es lo que están haciendo los centros dedicados a las artes mediáticas. Es un poco pomposo hablar solo del arte y de los artistas, ignorando por completo al público. Después de todo, es el dinero de la gente el que permite que los centros funcionen.

SOBRE LA LIBERACIÓN, LAS ARTES Y EL IMPERIALISMO CULTURAL

Una conversación pública entre Susan Sontag, Vytautas Landsbergis, Nam June Paik y Jonas Mekas.

Iglesia Judson
8 de octubre de 1994

PAIK[17]

Me enfurece que los estadounidenses te hayan olvidado. ¿Me entiendes? Los estadounidenses tienen millones de dólares para su presupuesto de defensa precisamente debido al colapso de la Unión Soviética.

LANDSBERGIS[18]

Sí, así lo creo. [*Risas*]

PAIK

Por otra parte, los Estados Unidos generará miles de millones de dólares gracias a los pozos petrolíferos en Kazajistán y a los diamantes que obtiene de Irkutsk. Y tú eres uno de los cuatro tipos que lo hizo posible. Wałęsa, Gorbachov, Yeltsin y tú. Cuatro, solo cuatro personas. Y tú fuiste el que más se expuso, el que quedó en una situación más vulnerable. Ayer dijiste que fue una cuestión de dignidad. Y lo fue, pero también te esperaban la muerte y la tortura, y lo sabías. Los coreanos también sabemos morir, pero tenemos suerte: morimos sin ser golpeados hasta perecer. Gorbachov tenía su KGB, Yeltsin tenía su partido. Eras el único que no tenía un verdadero poder detrás apoyándolo. Por eso creo que fuiste el más valiente de todos, ¿sabes? Y traté de promocionar tu concierto de piano en la iglesia Judson a los medios norteamericanos, pero no vino nadie, nadie respondió. Nadie escribió sobre tu visita. Solamente diré que los estadounidenses son unos hijos de puta y unos desagradecidos. [*Risas*] Estados Unidos entrega Lituania a Alemania y luego a Rusia, para no tener que preocuparse por ellos. Los lituanos son unos peleadores. Lo mismo hicieron con Corea cuando les generó problemas, le dieron la mitad a Stalin. Verás, es todo cuestión de megaeconomía. No pueden lidiar con los tipos más pequeños, entonces se los quitan de encima. Pero a veces un hombrecito puede cambiar al mundo. Tú lo has hecho. Querían darte

17. Nam June Paik (1932-2006) fue uno de los artistas coreanos de mayor transcendencia mundial. Integrante del movimiento artístico Fluxus, es considerado el padre del videoarte. [N. del E.]
18. Vytautas Landsbergis (1932) es un político y autor lituano. Fue elegido como primer Jefe de Estado de Lituania luego de su declaración de independencia de la Unión Soviética.

el Premio Nobel de la Paz, pero acabaron dándoselo a Gorbachov... El poeta Vyt Bakaitis dijo ayer que la prensa te querría más si tu nombre fuese más corto, si no necesitaran dos columnas para escribirlo. Vyt en lugar de Vytautas, como Vyt Gerulaitis...

Cuando yo era un niño, en mi infancia en Corea, solía mirar el globo terráqueo y siempre me fijaba en Guinea, el país más pequeño en ese lado del mundo; y Lituania, del otro lado del mundo, junto a los otros países del Báltico. Ambos tenían el mismo tamaño que Corea, Guinea y Lituania. Eran las dos entidades más pequeñas que encontré, ¿me entiendes? Corea tiene un tercio del tamaño de Japón, y es apenas el tres por ciento de China. En el contexto asiático, Corea es muy pequeño.

LANDSBERGIS

Intenté explicarle a los políticos esto que acabas de decir, de los grandes ahorros que les generamos en su presupuesto militar, y que si lo deseaban podían ayudarnos de inmediato. Pero no hicieron nada.

PAIK

Claro, porque los estadounidenses ganan dinero gracias a su Ministerio de Defensa. Entonces es un arma de doble filo, ¿sabes? Necesitan tener enemigos más pequeños, para que la industria siga en marcha. Incluso así, es un ahorro inmenso. ¿En qué año se volvió evidente que vencerían a la Unión Soviética? ¿1988, 1989?

LANDSBERGIS

Cuando fundamos Sąjūdis, un movimiento de liberación de alcance masivo, en el verano de 1988. Un año antes de la caída del Muro de Berlín.

PAIK

¿Cuándo te transformaste en el líder del movimiento de liberación?

LANDSBERGIS

En noviembre de 1988. La tendencia Sąjūdis se fundó en junio. Inicialmente, no había un líder, solo un concejo, pero pronto nos convertimos en una fuerza opositora oficial al Partido Comunista que estaba en el poder.

Comenzamos a recibir acusaciones, a tener confrontaciones callejeras, tuvimos que tomar decisiones muy rápidas, y el concejo determinó que necesitábamos tener un vocero y responsable, porque había cosas que debían decidirse muy velozmente. Entonces me eligieron para que yo fuera ese vocero.

PAIK

¿No te dio miedo? Podrías haber sido asesinado por la KGB.

LANDSBERGIS

No. Surgió inmediatamente una campaña de odio contra mí y el movimiento, e infiltraron agentes de la KGB en nuestras filas, pero me mantuve sereno. Porque, si hubieran decidido matarme, nada se los habría impedido. Tenía guardaespaldas, pero solo para protegerme de los locos comunes y corrientes.

PAIK

Entonces la cosa empezó a crecer. Tu nombre empezó a escucharse por estas partes hacia 1988, si no recuerdo mal, y llegó a un clímax durante la Operación Tormenta del Desierto, cuando Gorbachov pensó que podía aplastarte sin que nadie se diera cuenta. La única forma de que Estados Unidos recuerde lo que has hecho por ellos es imprimir la fotografía donde les hablas desde un tanque. En esa época ya había muchos corresponsales ubicados en Vilnius, gente del *New York Times*, del *Washington Post* o del *Financial Times*. Había muchos periodistas.

LANDSBERGIS

Pero pensamos que el colapso tardaría más en llegar. Creía que pasarían varios años antes de que ocurriese. Pero todo se derrumbó en un solo año. Pensábamos que sería mejor para nosotros si se demoraba varios años. Solo deseábamos que se reconociera a Lituania como un país independiente, queríamos que el resto de las repúblicas se quedaran en la Unión Soviética algunos años más. Hubiera sido más conveniente para nosotros no formar parte de ese grupo. Ahora estamos atados a otras repúblicas soviéticas, somos parte de las "ex repúblicas soviéticas". ¡Pero lo cierto es que hemos sido países ocupados! Según nuestro punto de vista, la Unión Soviética no consistió de quince países, sino de doce repúblicas y de tres

países ocupados. Siempre intenté explicarle esto al mundo occidental, pero les ha costado trabajo entenderlo. Todavía hoy siguen hablando de nosotros como "ex repúblicas soviéticas".

PAIK

Escuché que a Lituania le está yendo bastante bien...

LANDSBERGIS

No tan bien... A veces parece que se nos ha olvidado.

PAIK

Sí, yo también sentí lo mismo. He estado intentando convencer a la prensa para que escriba sobre tu concierto. "Es un ex presidente", les dije, "y alguien que le ahorró a este país miles de millones de dólares, y que además toca el piano..." Parece algo digno de salir en las noticias, ¿no? Eso fue lo que especulé, pero no funcionó. [*Risas*] Es lo que estabas diciendo: han sido olvidados.

MEKAS

De alguna manera, puede que sea algo bueno que a uno lo olviden por un tiempo. Nos ayuda a inventar formas propias de hacer las cosas. Aun así, creo que Lituania deberá encontrar el modo de reconectarse con el resto del mundo.

Los medios, las Olimpíadas de Seúl y el colapso de la Unión Soviética

PAIK

Entonces, hacia 1988 ya estaban seguros de que iban a ganar.

LANDSBERGIS

Sí, era solo cuestión de tiempo.

PAIK

Pero hasta el *New York Times* apostaba en contra suyo. Querían una transición lenta, ¿recuerdas? Y Bush no te recibió por un largo tiempo.

MEKAS

¿En cuánto cree que contribuyeron los medios al colapso de la Unión Soviética? Me refiero a la radio, los satélites de televisión, toda esa información que provino de la Unión Soviética por los aires y que me imagino habrá sido difícil de detener.

Por eso comenté ayer que cuando escuché las canciones de Bob Dylan sonando a través de las ventanas en Vilnius, supe que se avecinaba el fin.

PAIK

Deberíamos mencionar también los Juegos Olímpicos al hablar de los medios. Mucha gente me comentó la importancia del rol que tuvieron las transmisiones de las Olimpíadas de Seúl en el resquebrajamiento de la Unión Soviética. Siempre habían creído que Corea del Sur era un país pobre y militarizado. Pero a través de las coberturas deportivas vieron que Corea no era tan pobre. Y eso influyó en el pensamiento de la gente. Produjo en ellos un efecto muy concreto.

LANDSBERGIS

Sí, lo vimos. Nos demostró que un país pequeño puede defender su independencia y lograr grandes cosas, en comparación a Corea del Norte. La diferencia entre ambos sistemas se volvió muy evidente. En Seúl también se produjo la victoria del equipo de básquetbol lituano. ¡Los soviéticos jamás mencionaron a Lituania, dijeron que era el equipo ruso! Esa decisión no contribuyó a la dignidad de esos lituanos que consiguieron la medalla…

PAIK

Lo mismo sucedió en 1936, en Berlín, cuando los coreanos solamente podían correr bajo la bandera japonesa. Cada vez que un coreano ganaba una medalla, y algún periódico coreano enviaba una foto del ganador junto a la bandera japonesa, los editores del diario borraban la bandera de la foto y mandaban a imprimir el periódico. La redacción era clausurada al día siguiente…

PAIK

¿Crees que podemos rescatar algo de las teorías de Karl Marx? Personalmente no creo que haya nada digno de preservar en ellas.



Nam June Paik caminando por el Village, Nueva York, 1975.

LANDSBERGIS

Es extraño que los líderes occidentales, todas las cabezas de Estado y los políticos hablen el noventa por ciento del tiempo de economía, como si ese fuera el asunto más importante. ¿Por qué es así?

PAIK

Pero Marx, como economista, fracasó. Recuerdo que Adorno dijo que después de Auschwitz no se puede hablar de poesía. Más tarde, después de la revolución húngara, resurgió el entusiasmo por Karl Marx. Me pareció realmente irónico. Creo que se debió a la hegemonía estadounidense. ¡Observen, podemos decidir! ¡Nosotros decidiremos! Deberían haber prestado atención a lo que estaba ocurriendo en Hungría y en Polonia en ese momento. Luego de esa época, después de 1956, ningún intelectual debería haber vuelto a hablar de Karl Marx. No hay nada que valga la pena rescatar de sus ideas. Claro que en los Estados Unidos ningún intelectual tiene permiso para decir que es pro-comunista. Pero sí pueden decir que son anti-anticomunistas...

MEKAS

Conozco gente muy inteligente aquí mismo en Nueva York, o en París, que dice que efectivamente todo fracasó en la Unión Soviética, pero que eso no demuestra nada. Dicen que no hay ningún problema con el marxismo, o con el socialismo, o incluso con el comunismo: solamente ocurrió en el país equivocado, en el momento equivocado, y que cayó en las manos de los políticos erróneos, y que todo se hizo mal...

PAIK

Pero también fracasó en Suecia y en Inglaterra.

MEKAS

Pero eso no les entra en la cabeza.

PAIK

Suecia e Inglaterra se encuentran entre los países con mayores índices educativos. Y si fracasó allí, ¿dónde podría ser exitoso? No puede tener éxito

en Uganda, o en el Congo, Madagascar o Corea. Cien años de experimentos deberían bastar para demostrar que ya fue suficiente...

MEKAS

No, no aceptan esa prueba como suficiente.

PAIK

Me parece asombroso, pero ya lo sabíamos. Jonas y yo fuimos de los pocos anticomunistas dentro del arte de vanguardia.

LANDSBERGIS

Fue bastante efectivo en Rumania: mataron a Ceauşescu y mantuvieron el sistema. Fue una solución efectiva. Gorbachov se mostró orgulloso al comunicárselo a los diputados del Congreso de los Pueblos en Moscú. Yo estaba presente cuando les informó sobre los eventos que habían ocurrido en Rumania, sobre la ejecución de Ceauşescu. Era uno de sus muchachos, pero adiós, Ceauşescu...

PAIK

¿Y el presidente Bush?

LANDSBERGIS

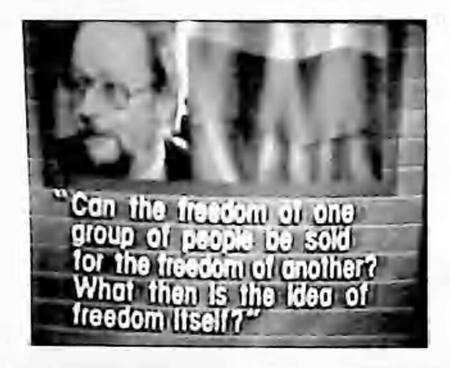
Sí, le solicité cuatro o cinco veces al presidente Bush que efectuara algunas acciones políticas para proteger a Lituania de ataques soviéticos, porque sabía que estaban en camino. Pero él no me creyó. Pensó que sería desastroso para las políticas soviéticas hacer algo así. "No lo harán", opinó. Pero Gorbachov lo hizo en tres semanas, en un mes. Volví a reunirme con el presidente Bush en mayo de 1991, luego de las audiencias efectuadas por la Comisión de Derechos Humanos, en el Congreso. Y nuevamente nos vimos las caras en septiembre, cuando fui a Nueva York para participar de la Asamblea General de las Naciones Unidas. Allí fue cuando se nos aceptó oficialmente como miembros.

PAIK

¿Cómo se siente trabajar en política, considerando que usted es un pianista?

LANDSBERGIS

A veces aprovecho mi habilidad para tocar el piano en varias ocasiones informales. Por ejemplo, en una velada de lo más agradable (sonaba música islandesa), alguien me pidió que tocara, y lo hice, interpreté algunas canciones folklóricas antiguas. También recuerdo que, cuando el presidente Mitterrand visitó Lituania, toqué el piano para él y su esposa en mi despacho de Vilnius. Fue mi regalo para ellos. También toqué para las familias reales danesas y suecas. Me pidieron que lo hiciera, porque notaron que había un piano en mi oficina.









Izquierda, arriba: Vytautas Landsbergis, presidente de Lituania.
Izquierda, abajo: Marx, Engels, Lenin y una niña pequeña.
Derecha, arriba: George H.W. Bush, presidente de los Estados Unidos.
Derecha, abajo: Tanques pertenecientes a la Unión Soviética.

PAIK

Paderewski y Landbergis... Sé que en tu niñez fuiste amigo cercano de George Maciunas, el tipo de Fluxus. Tenía un sentido del humor extraordinario. Pero recuerdo que tu táctica contra los tanques soviéticos también mostró un gran sentido del humor. Compartías con Maciunas el gusto por desafiar a otros y por las risas. George solía decir que cuando muriera quería volver en forma de rana. En la tradición asiática, la rana siempre tiene sentido del humor y siempre es un animal desafiante.

LANDBERGIS

Me acuerdo de esa situación, cuando me vi obligado a dar una respuesta al ultimátum de Gorbachov, en abril de 1990. Era su segundo ultimátum. Fue tres días después de la declaración de la independencia. Nos ordenó que cuestionáramos la declaración y nos envió una larga lista de acusaciones donde nos trataba de violadores de las leyes soviéticas. Nos exigió que implementáramos todos sus reclamos en tres días. Y esto ocurrió un viernes, el Viernes de Pascua, así que organizamos una conferencia de prensa en la que los periodistas me preguntaron cuál sería mi respuesta. Les respondí que ya era el fin de semana, y el fin de semana de Pascua, así que íbamos a celebrar la Pascua y luego decidiríamos. Que esperasen los tres días.

PAIK

El humor nos permite tomar distancia. A veces, es la única manera de sobrevivir. Yo estoy acostumbrado a hacer estas pequeñas cosas, pero no me imagino cómo debe sentirse cuando uno está a cargo de todo un país, o del mundo.

LANDBERGIS

Los asuntos en Lituania siempre fueron muy pequeños, y la pregunta siempre ha sido la misma: ¿deberíamos basar nuestras políticas en la noción de justicia o de pragmatismo? Optamos por la justicia. Pero eso resultó incómodo para los Estados Unidos. Nos ganamos la fama de peleadores,

de creadores de conflictos para el buen señor Gorbachov. Washington siempre nos pidió que no causásemos más problemas porque Gorbachov estaba haciendo un gran trabajo...

PAIK

Eso resume bastante bien la posición del *New York Times*, ¿sabes? ¿Cuándo habrá nuevas elecciones en Lituania?

LANDSBERGIS

En dos años. Los rusos están presionando con mucha fuerza a nuestro gobierno, que ya ha prometido firmar un tratado que habilite el tránsito militar a través del país. Esto puede implicar que Lituania sea incluida en la esfera militar rusa. Aún no ha sido firmado, pero el presidente anunció que avanzan los preparativos para que se firme. Además, han habido malas noticias de menor importancia. Nuestro Ministro de Relaciones Exteriores firmó un acuerdo con su par ruso para que haya consultas regulares entre ambos sobre política exterior, para que ambos debatan sobre los asuntos que se votaron en las Naciones Unidas, qué votar, etc. Corremos el riesgo de volver a ser un satélite ruso.

PAIK

Es muy peligroso.

LANDSBERGIS

Y tanto más porque no hay ninguna necesidad de que así sea. Es curioso, sin embargo, cuando el presidente Brazauskas visitó recientemente las Naciones Unidas y habló en público, su discurso estuvo bien. Pero luego de visitar el Departamento de Estado, en Washington, cambió su discurso. Por ejemplo, ahora dice que no debemos apresurarnos a sumarnos a la OTAN, que no debemos "provocar" a los rusos, que debemos entrar a la OTAN de a uno a la vez y no todos juntos. Estos son precisamente los argumentos de los rusos. Las mismas palabras, los mismos razonamientos.

PAIK

¿Se debe a que Rusia les está dando petróleo?

LANDSBERGIS

Rusia ha bloqueado exitosamente la construcción de nuestras propias terminales, que nos permitirían obtener petróleo del mundo occidental. Esto se logró a partir de la colaboración de la KGB y de algunos oficiales lituanos corruptos.

PAIK

Pero, de hecho, son los estadounidenses quienes controlan el flujo del petróleo. Ellos podrían haberlos ayudado. Pero la política exterior de los Estados Unidos es: divide al mundo y vivirás en paz...

LANDSBERGIS

Ahora Kissinger está siendo razonable, cuestiona la política exterior de Clinton. Bush, en general, no fue tan malo. Jugó su propio juego, el juego oficial. Pero nos ayudó mucho a preservar nuestra frágil independencia. Por supuesto, mientras estuvimos en peligro sentimos hacia él una furia absoluta. Hubiera sido tan fácil que dijera algo más, hubiese sido para él un paso tan pequeño...

Sobre Čiurlionis y George Maciunas

PAIK

Vivo cerca de Bonn, así que a menudo visito la Kunsthalle, dirigida por Pontus Hultén. Ahí es donde vi por primera vez las pinturas de Čiurlionis.

MEKAS

Hultén era el director del Moderna Museet, en Estocolmo, cuando lo conocí en Nueva York, en 1959. Creo que fue en la casa de Alfred Leslie. A Hultén le gustaba mucho el trabajo de Leslie. En esa época le entregué a Pontus un libro de reproducciones de la obra de Čiurlionis. Le impresionó tanto lo que vio que fue a Kaunas, Lituania, para contemplar los originales. Más tarde, lo incluyó en todas las grandes muestras de arte del siglo XX que organizó.

PAIK

Dedicaron una habitación entera a su arte en la Kuntshalle. Y fue muy

interesante porque había una partitura musical en la que se reía de la escritura que se usa en las partituras, como luego lo haría John Cage, solo que Čiurlionis lo hizo cincuenta años antes.

Yo fui crítico musical durante dos años, y me especialicé en Schöenberg, dediqué tres años al estudio de sus obras. Así que algo sé de música en un sentido profesional, y las últimas dos piezas de Čiurlionis que interpretaste en la iglesia Judson me permiten decir que cambio a Schöenberg por Čiurlionis en cualquier momento. Schöenberg era un hombre muy arrogante, no creo que le hubiera dado valor a la obra de Čiurlionis, así como no reconoció a Stravinsky o a Bartók. [*Risas*]

LANDSBERGIS

Lo mismo ocurrió con Nina Kandinsky, que no cesaba de negar que Čiurlionis hubiera influenciado a Kandinsky, aun cuando los propios amigos de Kandinsky fueron testigos de ello, es evidente. Kandinsky le envió cartas a Čiurlionis desde Múnich.

PAIK

Tengo entendido que el lituano es el idioma que más se asemeja hoy en día al sánscrito. Lo cual denota que los lituanos son un pueblo muy testarudo, que resiste la influencia extranjera. Sé que Maciunas te envió materiales y cartas, y que incluso escribiste piezas musicales para Fluxus, lo sé por tus cartas a George Maciunas. También escribiste piezas para Mieko Shiomi.

LANDSBERGIS

Sí, le envié algunas piezas. Me resultó interesante enterarme de los happenings y de las performances, así que le sugerí algunas ideas propias para eventos de ese tipo. Más tarde, vi que incluyó mi nombre en publicaciones de Fluxus. Me sorprendió un poco, y a la vez me dio vergüenza, porque no sabía cómo reaccionarían las fuerzas comunistas a esto. Pero lo ignoraron por completo.

PAIK

¿La última vez que viste a George fue durante la guerra, en cuarto grado, justo antes de que partiera hacia Alemania?

LANDSBERGIS

Sí, y nunca más volví a verlo.

PAIK

¿Y tu padre?

LANDSBERGIS

Mi padre vivía en Australia. Viajó a Alemania en 1944, buscando a mi hermano, que tenía quince años y había sido arrestado por los alemanes y transportado a Alemania junto a un grupo de combatientes clandestinos. Mi padre viajó a buscarlo y ambos fueron liberados por el ejército de los Estados Unidos, entonces retornaron juntos a Australia. Lo mismo le ocurrió a Jonas, solo que él vino aquí.

MEKAS

Yo casi termino en Australia también, como una persona desplazada. Me anoté para trabajar en un barco que viajaba de Sidney a Le Havre. Mientras mi hermano y yo esperábamos el llamado para embarcar, nos llegó una invitación para ir a Chicago. Entonces pensamos: "Por qué no, cuál es la diferencia, vamos a Chicago". Pero nunca llegamos a Chicago. El barco amarró en Nueva York y, cuando vimos sus rascacielos, dijimos: "¡Ah, Nueva York! ¿Para qué ir a Chicago?". En Chicago se enojaron con nosotros, nos esperaban con un apartamento reservado y puestos de trabajo. Aquí, en Nueva York, no teníamos nada. ¡Pero era Nueva York! Si estás en el lugar de tus sueños, ¿para qué vas a ir a Chicago?

PAIK

Pero además no querías ser un comerciante.

MEKAS

Hay gente que me dice que cometí un grave error. Dicen que, tomando en cuenta mi persistencia, debería haber trabajado en Wall Street...

PAIK

Pero, si eres demasiado testarudo en Wall Street, pierdes dinero. Allí debes

ser muy flexible... [*Risas. A Landsbergis*] ¿Vivías cerca de George en la infancia?

LANDSBERGIS

Lo conocí en segundo grado, en 1939. Vivía bastante cerca de la casa de mis padres. Jugábamos juegos de niños allí. No éramos más que dos niños pequeños. Nos gustaban los trenes eléctricos. Más tarde, solo nos mantuvimos en contacto vía carta, pero estábamos espiritualmente conectados. Vivíamos en dos mundos diferentes, y nos mantuvimos alejados por muchos años. Pero luego volvimos a conectarnos, una vez más. Y todo ese tiempo que pasamos separados, cada uno en su propio camino, lo invertimos en actualizar la idea de independencia personal; George llevó a la práctica su propia independencia personal y mi trabajo se centró en la independencia nacional. Yo veo a Fluxus y a George como representantes de una idea muy básica, que implica la independencia del establishment: estar un poco dentro del sistema, pero no del todo, y guardarse lo mejor para uno. En 1939 no éramos más que dos niños jugando con trenes eléctricos.

PAIK

Su padre era ingeniero ferroviario...

LANDSBERGIS

Y mi padre era arquitecto.

MEKAS

El padre de George era un ingeniero ferroviario, y uno muy bueno. Es por eso que el ejército estadounidense lo contrató inmediatamente después de la guerra. Había muchísimas vías de tren destruidas... Trabajó en Wiesbaden, y es por eso que George fue a Wiesbaden, y que el primer gran evento de Fluxus se organizó allí. Yo también pasé un año allí, luego de la guerra, en un campo de personas desplazadas.

PAIK

El padre de George era profesor.

MEKAS

Sí, enseñaba en el City College y escribió artículos académicos sobre ingeniería ferroviaria para publicaciones científicas. Su madre era secretaria de Kerensky.

PAIK

Además de ti, Fluxus también tuvo un artista llamado Milan Knížák, que vivió en Praga y era muy amigo de George. Los comunistas lo arrestaron cerca de trescientas veces. Hoy en día es un oficial de alto rango en Checoslovaquia.

MEKAS

Escuché que es uno de los candidatos presidenciales allí.

PAIK

¿George volvió a ponerse en contacto contigo hacia 1965?

LANDSBERGIS

Sí, le escribí pidiéndole que me enviara algunos materiales de archivo sobre Čiurlionis. Pero, en cambio, me envió materiales de Fluxus...

PAIK

Creo que, luego de escuchar su música ayer, Čiurlionis pronto será parte del repertorio de la música clásica. Porque los pianistas necesitan nuevas piezas para interpretar, y Čiurlionis tiene hermosas piezas para piano.

LANDSBERGIS

A veces creo que la música de Čiurlionis no es para aquellos que quieren lucirse, no es para quienes son técnicamente brillantes. Y, por otra parte, es una música basada en el contrapunto, lo cual probablemente explique por qué sus obras no son interpretadas aún por pianistas famosos.

PAIK

Los estadounidenses, por otra parte, no tocan mucho el piano... 25% de los estudiantes de Juilliard son coreanos. El resto lo componen japoneses,

chinos, israelíes y canadienses. [*Risas*] Estados Unidos se está volviendo un país pop... Susan Sontag no lo mencionó ayer, pero gran parte de la música pop estadounidense es en realidad música afroamericana. De modo que los estadounidenses no deberían sentir culpa por exportar su cultura al Tercer Mundo, dado que de ahí es de donde provino. Aquí solamente la envasan...

MEKAS

Tengo una pequeña anécdota sobre Susan. Hace algunos años, yo estaba en Japón, en el área de Kyushu. Era la hora de comer, así que mis amigos japoneses me propusieron ir al restaurante de Susan Sontag a comer unos fideos. "¿Qué?", les pregunté, "¿el restaurante de Susan Sontag?". "Sí", me dijeron, "hace algunos años vino Susan Sontag, comió fideos allí y dijo que jamás había entendido lo que era comer fideos hasta que probó los de ese restaurante. Entonces decidieron cambiar el nombre del lugar y bautizarlo 'Donde comió Susan Sontag'". Inmediatamente acepté la propuesta, y los fideos eran absolutamente maravillosos. Y estaba ubicado junto al mar, justo en el punto donde la cultura coreana se mezcla con la japonesa.

Sobre el arte y la liberación, el imperialismo cultural y Bob Dylan

LANDSBERGIS

Las artes tienen raíces muy profundas. Pero, a la vez, hay un cambio constante en ellas. Y deberíamos dejar en claro que las artes representan la más libre de todas las acciones humanas. Entre las artes, la música es la más libre.

En el siglo XVII, la Universidad de Vilnius publicó un tratado musical. Estaba escrito en latín: *Ars et parxis musica*. En la introducción, el autor eligió como primera oración la siguiente: "*Musica ars inter liberalis nobilissima*", la música es la más noble de todas las artes liberales. Durante varios períodos de nuestra historia, las canciones que la gente cantó fueron nuestro sostén espiritual. E incluso bajo la ocupación soviética, cuando la resistencia armada en Lituania se extendió por casi diez años, surgieron muchas canciones que hablaban sobre esta lucha. Estas canciones son expresiones del deseo de ser libres, reflejan lo que habita en un alma libre. A

veces pienso: ¿por qué desea la gente morir en nombre de la libertad, qué es lo que les atrae de ello? ¿Es la libertad algo más que una abstracción, cómo podemos describirla? A partir de los relatos de varias personas que han sido encarceladas por regímenes totalitarios sabemos que a veces uno se siente más libre en la cárcel que en libertad. Hay un dibujo animado que refleja esto que intento decir. Muestra a un hombre en prisión. La celda tiene una ventana. Una voz ingresa por la ventana, gritando "¡Soy libre, soy libre!" El hombre se siente más libre en la cárcel que aquellos que están afuera. Y este punto es importante. Los combatientes que murieron en los bosques durante esa década sabían que iban a morir. Dejaron sus hogares para morir. Durante algunas semanas, algunos meses, fueron hombres libres. Y murieron libres, murieron con dignidad. Dignidad personal y nacional. Cuando pienso en qué implican las artes en relación con la libertad, pienso en esta dignidad espiritual.

MEKAS

Recuerdo cuando estaba en Lituania, en 1977... no, de hecho fue en 1971. Estaba caminando por Vilnius, y a través de las ventanas escuché la voz de Bob Dylan. Así supe que el hielo estaba por quebrarse, que surgiría una nueva generación, que las artes liberales habían encontrado su camino hacia las personas y que no había manera de detenerlo. Al escuchar esas canciones, a través de la ventana, tuve el presentimiento de que algo estaba por ocurrir. Y, por supuesto, estaba ocurriendo. Y pasó lo que tenía que pasar, pero también sabemos que ha habido grandes artistas que cantaron a la grandeza de Stalin.

SONTAG

Bueno, dado que estoy con dos lituanos, quizás debería hablar de mi propia conexión con Lituania. Mi abuelo nació a mediados de 1870 en una aldea a unos dieciséis kilómetros de Vilnius. Pero a los dos años de edad, la familia partió hacia los Estados Unidos. Yo formo parte de la tercera generación de emigrados que a su vez son ciudadanos de los Estados Unidos, un país muy grande que nada tiene que ver con Lituania. Mi idea sobre el vínculo entre artes y tribus es bastante diferente que la que ustedes acaban de expresar. No pienso al arte como la afirmación de una batalla nacional

por la liberación o la dignidad. Y no es que mi punto de vista se base solo en mi experiencia en este país. He pasado un tercio de los últimos dieciocho meses en un pequeño país llamado Bosnia, me nombraron ciudadana honoraria de Sarajevo y volveré allí el mes que viene. De modo que, a partir de mi participación en varias actividades artísticas en Sarajevo, algo entiendo del rol que pueden cumplir las artes al brindarle a los pueblos victimizados un sentido de dignidad. Por otra parte, no hace falta pasar tiempo en un país pequeño y martirizado para saber que el arte tiene una conexión con la dignidad humana.

Con todo respeto por el contexto actual de Lituania y por la presencia de un hombre que es a la vez un distinguido pianista y una figura importante en la lucha nacional de su patria, debo decir que soy extremadamente escéptica a la idea de que hay una conexión entre arte y tribalismo. Permítanme, en el contexto de este debate, ofrecer otro punto de vista. A pesar de que es posible que la función más ancestral de las artes sea expresar el espíritu o el alma de una tribu o comunidad, me llama la atención el hecho de que en ninguna otra parte veo el espíritu o el alma de la tribu y la gente tan vivo como en Serbia. Todos sabemos que el arte puede ser utilizado al servicio de los regímenes más repugnantes. Pero no hablo de un arte que celebra a los dictadores, de películas que glorifican a Hitler o de odas a Stalin. Pienso en la música folklórica, el arte genuino del pueblo y de la tribu. También eso puede convertirse en un vehículo para los sentimientos más terribles, racistas y fascistas. Las artes folklóricas suelen aprovecharse, justamente, para afirmar las sospechas de que otra tribu los invade. No encontrarán esto en Bosnia, donde el 70% del territorio fue ocupado por Serbia cuando empezó el conflicto actual, en abril de 1992. Sí lo encontramos en Serbia, y entre los serbios que están peleando en Bosnia. No me haría feliz ver que se produce más arte que celebra a los Estados Unidos y al alma de nuestra tribu multifacética.

Tampoco estoy de acuerdo con Jonas Mekas. No es que no concuerde con su alegría, sino con el sentido de haber escuchado las canciones de Bob Dylan saliendo de una ventana mientras visitaba una Lituania oprimida, hace veinte años. No me cabe duda de que uno puede escuchar a Bob Dylan, o a Kurt Cobain, o cualquiera de las manifestaciones de la cultura popular estadounidense, tanto en China como en Irán, aunque

quizás ocurra puertas adentro y no a través de una ventana. No olvidemos que esta música que amamos es parte de la máquina comercial estadounidense: armas y entretenimiento. Estados Unidos es el mayor exportador mundial de entretenimiento masivo. El hecho de que esta cultura masiva pueda encontrarse en las salas de estar y dormitorios y sótanos de los pueblos oprimidos del mundo no los hace libres. Incluso si se trata de la mejor parte de esa cultura, como Bob Dylan. Puede que accedan a la cultura masiva estadounidense, a la diversión, los juegos, la ropa, las canciones, las películas y los videos, pero aun así siguen viviendo en una dictadura.

Si dejamos de lado las expresiones del alma y del espíritu de las tribus verdaderamente oprimidas, o si descartamos a las tribus que pretenden haber sido agraviadas o que se victimizan, como los serbios, reconozco que existen conexiones importantes y válidas entre el arte y la idea de liberación, pero no están necesariamente vinculadas a lo tribal. En primer lugar, el arte puede funcionar como forma de oposición a muchas formas de tiranía. El presidente Landsbergis mencionó una noción como la de "libertad interior"; se puede ser libre en la cárcel, dijo. A pesar de que me cuesta aceptar esa idea luego de pasar un tiempo en Sarajevo, que tiene el campo de prisioneros más grande del mundo en este momento, reconozco que existe tal cosa como la libertad interior. Entonces afirmo que el rol del arte es construir o enaltecer los múltiples sentidos relacionados con la libertad interior, que se oponen a los múltiples sentidos que relacionamos con la tiranía. Si la libertad puede definirse más allá de un sentido estrictamente político, también debe haber otros sentidos para la tiranía, la opresión o el totalitarismo, debe haber más ejemplos más allá de las policías secretas, los gulags, los *lagers* y la conquista colonial de países más pequeños. También existe la tiranía de la idiotez, la tiranía de la frivolidad, la tiranía de la desconsideración, la tiranía de una cultura que obliga a su pueblo a avergonzarse de la seriedad, que rompe los lazos entre la conciencia y la vida, que es lo que nos permite tomarnos las cosas en serio. Este camino nos sugiere un rol de oposición diferente para la cultura. Es otro modo en el que las artes pueden defender la dignidad humana.

Vuelvo ahora a los Estados Unidos, y al tipo de cultura que este país fomenta, que tan exitosa le ha resultado. Es el sistema de las artes más

exitoso en la historia del mundo. Creo que ese sistema cultural de las artes también puede ser el enemigo. El arte que a mí me importa implica un tipo de actividad alternativa al sistema de producción principal. Se basa en mantener la credibilidad y la experiencia de lo serio. Esta es, para mí, la conexión más importante que se puede establecer entre el arte y la libertad.

MEKAS

El arte y la libertad es un tema sumamente complejo. Creo que hay diferentes capas, diversas dimensiones que atañen a la actividad artística. Creo que hay una capa muy profunda, que es como la sangre de un país y de las personas que lo componen, y que proviene de recuerdos muy profundos y que mantiene de pie a ese pequeño país o al grupo de personas que lo integran. Luego hay artes más artificiales, más abiertas a la manipulación. Los políticos suelen manipularlas y también suelen durar menos tiempo. Creo que al hablar de las artes deberíamos ser conscientes de estos diferentes niveles. Hasta cierto punto, el arte siempre será arte, no podemos cambiarlo ni utilizarlo negativamente, porque siempre habla de lo mejor que hay en nosotros. Son las otras partes o capas las que pueden ser manipuladas. Y eso ocurre, sin lugar a dudas. Volviendo a Dylan: la liberación es, a su vez, otro tema complicado. El colapso de la Unión Soviética no se produjo solamente porque la gente deseaba algo mejor. También había en ellos un deseo de que sucedieran "cosas malas", como su deseo de, quizás, contar con todas las cosas que los estadounidènses tienen. El proceso de liberación también es complicado. Tiene cosas muy positivas y otras tantas no tan positivas. La liberación que estamos viendo ocurrir en toda Europa del Este, que llega hasta los montes Urales y más allá, aún no ha acabado. De acuerdo, el sistema colapsó, la Unión Soviética ya no existe como tal. Pero la liberación continúa, aún no ha llegado a su fin.

LANDSBERGIS

Me gustaría regresar a la idea de dignidad en la vida y en el arte, en oposición a la idea de humillación. También vemos esta humillación en las artes. Susan habló de las artes comerciales. Las artes comerciales son una humillación del alma humana. Los levantamientos en las artes son insur-

gencias en nombre de la liberación de la dignidad del alma humana. Uno debe defender su alma, y por eso se subleva, para salvar a las artes de las artes artificiales. En el arte, en general, hay cosas genuinas, esenciales, y también hay superficies, cosas falsas, artes simuladas. En un sentido moral, el arte es una expresión de amor. Me resulta imposible imaginar un arte que sea expresión de odio. Quizás pueda ser una forma de protesta, una protesta muy dolorosa, pero no representa al odio hacia alguien o algo. El arte siempre apela a la humanidad.

SONTAG

No creo que haya nadie presente en la sala que desconozca que es posible asignar múltiples significados a la palabra "arte". Pero no podemos usar el término solo para describir aquel arte que nos gusta. Como nos enseñó Duchamp, coloquen un botellero o una piedra que hayan levantado de la playa en el contexto adecuado, en un museo, y también será arte. Entonces el arte es aquello que consideramos arte, es una tarea que encarna un cierto tipo de conciencia. De todos modos, a mí me interesa un arte que ofrece otros modelos, por fuera de los modelos dominantes. Esa es la tarea que Jonas Mekas viene llevando a cabo hace décadas: le brinda a la gente de esta ciudad una idea más amplia de lo que el cine puede ser, les ofrece otro canon, un repertorio nuevo, para que no solo debatan si *Forrest Gump* es o no una buena película. Me interesa que les importe un carajo *Forrest Gump*, que en vez de ver eso vayan al Anthology Film Archives a ver una película de Béla Tarr, porque su obra más reciente, *Sátántangó*, se está proyectando como parte del New York Film Festival. Descubrí a Béla Tarr en el Anthology, donde se pasó una de sus primeras películas, *Kárhozat*.

Pero no creo, como parece creer el presidente Landsbergis, que el arte esté fundamentalmente relacionado al amor, que no pueda invitarnos a odiar también. A pesar de que creo que lo más elevado que el ser humano puede hacer como especie es producir arte, sé que el arte no es necesariamente un medio que se use para hacer declaraciones humanistas o positivas. Aun así, el arte sigue siendo el mejor medio con el que contamos para trascender, el que goza de mayor continuidad. Es la historia más extensa y compleja con la que podemos llegar a conectar.

[Preguntas del público]

SONTAG

Me preguntan por qué opino que la cultura estadounidense es la más exitosa en la historia de la humanidad. Cuando hablo de éxito, lo hago en el sentido más literal del término. Es la cultura que ha logrado llegar a más cantidad de gente de la historia. Es como la lluvia ácida. Allí adonde va, a cualquier tribu o puesto fronterizo del mundo, la gente responde a ella abandonando sus tradiciones locales y ancestrales. Encienden sus televisores e insertan las cintas de video en sus videocaseteras. Si uno va a África, o a Asia, a cualquier parte, incluso a países muy remotos, y les pregunta: "¿Qué es lo que les gusta de estas cosas, de la televisión, del cine, de la música, etc.?", ellos responderán algo así: "Es divertido". Estados Unidos es el país del cual proviene la diversión. Dirán: "¡Es liberador!". (Recuerden que ese es nuestro tema moral del día: arte y liberación.) Lo que quieren decir es que esa cultura los libera de sus propias culturas. Hay una cultura internacional, y no me refiero a la aldea global, no crean esa tontería. Hay una cultura masiva internacional, que existe al menos desde los años sesenta y que tiene un atractivo sin precedentes para la gente de todo el planeta. Nunca antes había existido una cultura tan exportable.

LANDSBERGIS

Para mí, el producto más impresionante de la cultura estadounidense es la ciudad de Nueva York. Es imposible exportarla o importarla, y creo que esto es algo a tener en cuenta en este pequeño debate.

NOTAS PARA ALLEN GINSBERG

2 de abril de 1997

10 a.m.

Allen acaba de llamar. Su voz sonaba muy débil... Dijo que los médicos le diagnosticaron apenas tres meses de vida. Cáncer de hígado y otras cosas horribles. Pero estaba de buen humor. Dijo que había aceptado la muerte

y que no estaba ni preocupado ni en estado de pánico, que todo es normal. Le pregunté si tenía alguien que lo cuidara y si necesitaba algo. Me dijo que no, que tenía una enfermera e incluso una cama muy especial en el hospital, muy fácil de manejar... No, no necesita nada. Me contó que estaba escribiendo mucha poesía, para un libro que podría llamarse, si no recuerdo mal, *Poemas desde la cama, pensando en la muerte.* Tal vez lo esté citando mal. Me pidió que lo fuera a visitar. Sentí que realmente necesitaba que lo visitara. Prometí pasar a saludar a mediados de la semana que viene. Me comentó que su departamento está atiborrado de cosas, pero sigue siendo muy cómodo, a pesar de la cantidad de papeles que tiene. Me dijo que Bob Dylan lo llamó y que Hiro se comunicó con él y lloró... Hablamos durante unos veinte minutos, y no fue una charla triste, me resultó imposible sentirme triste escuchando esa voz tan serena. De hecho, ambos reímos mucho hablando del tema, de que solo le quedan tres meses de vida, de que hay tantas cosas que deja sin terminar, aunque ambos acordamos que no tiene ningún sentido pensar en eso. Pasamos de una cosa a la otra. Digo que ambos reímos; de hecho, él solo emitió risitas, esa clásica risita que caracteriza a Allen. Como digo, no fue una conversación triste, por extraño que suene. Supongo que ese es el don especial de Allen.

5 de abril de 1997

Mediodía
Llamó Bill Morgan, me dijo que tomara asiento. Le dije que simplemente lo anunciara. Allen murió anoche a las 2:40 de la madrugada. El funeral será el lunes entre las 9 y las 13 en el Shambala Center, en el 118 de la Calle 22 Oeste. El miércoles regresó a su casa del hospital, estaba de buen ánimo, se puso a trabajar. Trabajó todo el día. El jueves volvió a sentirse mal. El viernes tuvo un infarto y entró en coma. Nunca más volvió a despertarse. Se quedó dormido...

5 de la tarde
Envié mensajes a París, Tokio.

Hiro llamó. Me dijo que fuera a la casa de Allen.

Cuando llegué me encontré con unos diez o quince amigos de Allen.

Arriba: El cuerpo de Allen Ginsberg durante su velatorio, Nueva York, 1997.
Abajo: El poeta Peter Orlovsky, rezando frente a la casa ubicada en el 405 de la Calle 13 Este, Nueva York, 1997.



Allen Ginsberg y Peter Orlovsky, Central Park, Nueva York.

Y unos cuatro o cinco monjes tibetanos (?), sentados en torno a una mesa baja, entonando cánticos.

El cuerpo de Allen todavía estaba en la cama, donde murió, en la parte norte de la habitación, junto a las cortinas azules. El viento agitaba gentilmente las cortinas. Su cabeza miraba hacia el oeste, de costado, casi hacia nosotros pero no del todo, como si estuviera ya en otro lugar. Rosebud estaba allí, y encendió las luces por un instante, para que yo pudiera grabar a Allen, para que pudiera verlo en medio de esa habitación extensa donde estaba recostado casi en penumbras. Estaba dormido, y tuve la impresión de que dormía reflexivamente. Había un dejo de romanticismo en su mirada. Pero se lo veía relajado. Me recordó a los rafaelitas, no sé por qué.

Los monjes cantaron a lo largo de toda la noche. Cada tanto se reunían y conferenciaban entre ellos, asumo que intentaban determinar si el espíritu de Allen había abandonado ya su cuerpo. Nadie debe tocar el cuerpo hasta que el espíritu lo abandone. Pero, dado que los resultados eran negativos, los monjes siguieron entonando sus salmodias, tocando sus campanas, quemando cosas. Todos permanecimos sentados en la habitación, en silencio o quizás hablando en tono de voz bajo: Rosebud, Rani, Hiro, Patti Smith, Anne Waldman, Peter Orlovsky y algunos otros. Allen no quería, y tampoco lo querían los monjes, que hubiera extraños o gente de la prensa o equipos de TV cerca. Lo que deseaban era que el espíritu de Allen dejara su cuerpo en un estado de paz y serenidad. Peter nos recordó que apenas tenía sesenta y ocho años, y se lo veía muy compungido por la situación, particularmente golpeado. Pero también estaba contento. El cuerpo de Allen estaba completamente doblegado pero su espíritu lucía erguido. Eso fue lo que pensé. Parecía estar ya en otra parte, como si solo fuera consciente a medias de todo lo que ocurría. Estaba sumido en un sueño dichoso.

Eran cerca de las doce menos cuarto cuando los monjes decidieron que el espíritu de Allen había abandonado su cuerpo y que ya era posible transportarlo fuera de las instalaciones. Vino la gente de la casa funeraria, impecablemente vestida, y de un modo sumamente eficiente y profesional envolvieron el cuerpo de Allen en la mortaja funeraria, lo colocaron sobre una camilla y lo condujeron hacia afuera. Era ya medianoche, las doce y cinco o doce y diez.

Salí a la calle. Llegué a capturar con mi cámara de video un vistazo fugaz de la carroza negra en la que viajaba el cuerpo de Allen. Luego vi a Peter, tan dulce, tan dulce, sus manos unidas en una plegaria. La carroza comenzó a alejarse, y Peter la despidió del modo más tierno. Nunca vi algo tan dulce: adiós, Allen. La carroza desapareció entre las luces de la ciudad. Peter caminó hasta el 405 de la Calle 13 Este y buscó una llave en su bolsillo. Precisamente esa acción, buscar una llave en el bolsillo, después de todo lo vivido... me pareció tan incongruente, tan fuera de lugar y tan alejado de lo que estaba pasando. Fue como una vuelta a la realidad. Esta búsqueda de la llave, la apertura de la puerta, fue como un golpe de realidad que Peter aún no había sentido. Apunté mi cámara

de video hacia la Primera Avenida. Estaba cubierta de luces, de taxis, de toda la vida del Lower East Side. Giré hacia ese mundo, mi cámara aún estaba en marcha.

UNA ENTREVISTA JAMÁS PUBLICADA A GREGORY CORSO, SOBRE UN FILM JAMÁS REALIZADO SOBRE RIMBAUD

En 1969 viví en el Chelsea Hotel. Gregory Corso vivía allí gran parte del tiempo también. Tomamos muchas copas juntos en el bar del hotel, Quixote. Un día, Gregory me propuso que le hiciera una entrevista para el *Village Voice*, donde yo escribía en esa época. La grabé, pero en nuestra siguiente copa en Quixote me expresó sus dudas sobre la entrevista. Creía que debíamos hacerla de nuevo. Pero, a medida que pasó el tiempo, nos lanzamos a hacer otras cosas y nos olvidamos del tema.

El otro día, mientras revisaba papeles viejos, encontré una desgrabación de la entrevista. Se suponía que se publicaría como una columna en mis "Diarios de cine", en el *Village Voice*. Aquí va un fragmento.

Pasolini está haciendo películas. Susan Sontag está filmando. Y también lo están haciendo Marguerite Duras y Robbe-Grillet. ¿Quién será el próximo literato que empiece a hacer cine? Gregory Corso, por supuesto. Su habitación en el Chelsea Hotel está repleta de celuloide, cubre toda la superficie del suelo. Y él abraza a su Bolex como si fuera su esposa: le habla, la halaga, la cuida más que a su máquina de escribir.

MEKAS

¿A qué se debe esta pila de material virgen que tienes aquí? ¿Qué persigues? ¿Por qué te adentras en territorio enemigo?

CORSO

Solo quiero hacer algunas películas muy particulares. Siempre quise ver en

cine la vida de Rimbaud y de Shelley. Pero hace falta un hermoso hombre de cine para hacerlo, y los pocos que podrían encargarse están ocupados con películas de gran presupuesto... Tengo las mejores intenciones, entonces solo puedo apelar a mí mismo, y por eso me compré una cámara bien bonita, una Bolex Reflex con una lente Vario-Switar. Tú fuiste quien amablemente me la recomendó, gracias. Me costó el valor de todos mis poemas juntos...

Verás, he estado escribiendo, como siempre, pero no siempre publico lo que escribo. De hecho, hace ocho años que no envío un libro a la imprenta.

MEKAS

¿Por qué no? ¿Por qué no aceptas el hecho de que eres un poeta?

CORSO

Mis razones son, en primer lugar, que me encontré escribiendo textos de actualidad, cosas que me pedían ser publicadas de inmediato... Entonces decidí que lo mejor para cambiar el rumbo de mi escritura era evitar del todo su publicación. No sirve que haya una demanda constante de tu trabajo. Allá por 1960, mi editorial, New Directions (que siempre fue muy frontal conmigo) me dijo que yo era uno de los diez poetas más vendidos del país. Pensé en esa gente que aparece en la lista de los mejor vestidos y que se pasa un largo rato vistiéndose para aparecer en la lista. Así que bueno, como sucede con todas las cosas, cambié. Hace años, tenía algo que decir... di conferencias, fui publicado. Hoy, como todas las almas que aspiran a la verdad, tengo algo que hacer, y todavía cuento con la gracia de las musas como para hacerlo de una forma maravillosa. Busco poemas que conmocionen al corazón e iluminen a la mente; la tarea de alertar, animar, protestar y pregonar es como un golpe de alegre electricidad para el joven poeta.

De modo que no me arrepiento de haberme evadido del reparto cotidiano en el que uno se promociona a sí mismo. Lo que funciona para Allen no funciona para mí. A Allen le entusiasma la actividad, a mí me

A la derecha: Gregory Corso, Nueva York, 1975.



excita lo impredecible. Hacer lecturas de mi trabajo siempre me pareció una tarea densa. Me producía dolor tener que leer poemas que nunca fueron concebidos para ser leídos ante un público, y lo hice más de una vez. Todo esto tiene que ver con el cine en el sentido de que pude gastar mil cuatrocientos dólares en una cámara gracias a un buen número de poemas que escribí estos últimos años. Se los vendí a una biblioteca universitaria, donde sé que se los cuidará y que serán leídos por gente a la que realmente le importa su valor. Viajo mucho y carezco de un único lugar al que pueda llamar mi hogar, así que solo la publicación de los poemas puede garantizar su seguridad, eso o dárselos a un archivo universitario. Porque perdí muchos poemas a lo largo de los años, maletas llenas de ellos. Y, considerando el tipo de poesía que veo publicada, sé que no debería extraviar la mía...

Mi película sobre Rimbaud no será exactamente sobre Rimbaud. Más bien será sobre un joven genio hippie que se enfrenta a todos estos hippies comunes. Se llama Arthur Rainbow y abandona de su pequeño pueblo, igual que Rimbaud, para ir a Nueva York, del mismo modo que Rimbaud fue a París. Allí encontrará su camino. Conoce a Verlaine, al que podría interpretar Ginsberg (¡ja!), y tantas otras cosas, en concordancia con la hermosa vida del joven francés. Viaja a Tánger –en vez de ir a Aden–, vende marihuana –en lugar de ofrecer armas y esclavos–, es estafado en su turbia búsqueda de riquezas –del mismo modo que King Menelik traicionó a Rimbaud con el listado de armas–, quizás descubre un artefacto antropológico único en su especie –como los territorios que Rimbaud descubrió en sus exploraciones–, y a fin de cuentas vuelve a sus pagos, pierde una pierna, ve la influencia que su poesía tiene en la juventud (del mismo modo que el simbolismo influenció a la juventud francesa) y en el nacimiento de la casta hippie, y muere...

Este no es más que el boceto de la película. Hay otras cosas, como el cruce de los Alpes en medio del más crudo de los inviernos, sus curaciones a base de drogas, sus desencantos amorosos o la ocasión en que Verlaine le disparó (Ginsberg jamás haría una cosa así). A la larga, Rainbow no es Rimbaud, y Verlaine no es Ginsberg. Un solo poeta famoso es más que suficiente.

EL DIARIO CALLEJERO DE ANDY WARHOL

Agosto de 2010

Andy, el cronista

Hace unas décadas, cuando le pedí a Kenneth Anger que me enviara algunas descripciones breves de sus films, me mandó información del tipo: la película se filmó en tal y tal año, la cámara empeada fue una Bolex, el material virgen utilizado fue tal y tal y la copia final se obtuvo a partir del negativo original, que se terminó en el año tal, con un material de esa y aquella manera. Puros hechos concretos.

Nunca olvidé esa lección. Me estaba brindando los hechos esenciales que habían determinado la materialidad física de sus películas, pero nada que hablara de qué había determinado el contenido de las mismas.

Recuerdo ahora la máxima de Goethe que decía que solo debemos debatir sobre las obras de arte en su presencia. Sean películas, pinturas o fotografías, debemos confrontarlas directamente, cada uno de nosotros, dado que para cada uno significan algo diferente.

Intentaré seguir el modelo que Kenneth me enseñó a lo largo de la escueta introducción que escribí para la exposición de las fotografías de Andy Warhol.

Cámara

Me informaron quienes trabajaron de cerca con Andy, o quienes investigaron su vida y su trabajo en detalle para escribir libros sobre él, que Andy recibió de regalo una cámara Brownie cuando tenía ocho o diez años. Junto a sus hermanos se las apañó para transformar el sótano familiar en un laboratorio de revelado. También me han contado que más tarde tomó clases de fotografía con su amigo cercano y ex compañero de piso, Ed Wallowitch (quien, en 1962 y bajo la dirección de Andy, tomó las fotografías de las latas de sopa Campbell que luego Andy transformaría en dibujos y pinturas). Su hermano John, junto al primo de ambos, también llamado John, montaron un negocio de alquiler de cabinas fotográficas, llamado "Johnny's Photo Shop". Incluso llegaron a pintar a mano varias de las fotografías. En síntesis, la fotografía fue parte de la vida de Andy

desde el comienzo, lo cual también implica que estaba prestando atención a las cosas desde la niñez.

Esto me lleva a la cuestión de la cámara o las cámaras que Andy usó para tomar las fotos que se exhiben en esta muestra.[19] Cuando le hice esta pregunta a Deborah Bell, ella realizó su propia investigación y me informó que sus fuentes en la Andy Warhol Foundation y en el Andy Warhol Museum le revelaron que, a partir de 1976, Andy utilizó varias cámaras pequeñas y compactas de 35mm. Andy tenía una colección de este tipo de cámaras y son las que usó para tomar las fotos que verán en la exposición. Como demuestran varios documentos, Andy se familiarizó con el nuevo modelo de la Minox 35 EI en un viaje a Zúrich en 1976. Fue gracias a Thomas Ammann, que en esa época trabajaba para el marchand de Andy, Bruno Bischofberger. Esta Minox, una cámara particularmente pequeña según el estándar de cámaras de 35mm de la época, se convirtió en una de sus preferidas. Andy no utilizó cámaras "profesionales" de 35mm de mayor tamaño como las Leica, Nikon, Olympus o Canon; prefería las cámaras de menor tamaño, que eran relativamente nuevas en el mercado. Desde el momento en 1976 en que descubrió las cámaras compactas, dejó de usar casi por completo la Polaroid SX-70, que reservó para sus trabajos de estudio. Además de ser pequeñas y livianas, las cámaras compactas contaban con un foco automático y fotómetros incorporados, lo que le permitía despreocuparse de configurar los diafragmas y las velocidades de obturación. Lo que más le importaba a Andy era la facilidad de transporte y la conveniencia, quería pasar lo más desapercibido posible al tomar estas fotos callejeras. Me dicen que Andy frecuentaba las tiendas de fotografía en la zona de Herald Square, sitios como Willoughby's. Miraba las vidrieras, entraba y compraba estas camaritas, de las cuales poseía una gran cantidad. Las perdía fácilmente o las rompía, entonces iba y compraba una nueva, o enviaba a un asistente a que le comprara otra.

Recuerdo ahora una visita que hice a Stan Brakhage en Colorado, hacia 1966. Tenía todas estas cámaras de cine de 8mm y 16mm, por todas partes de la casa. Todas estaban en uso, en películas diferentes. Había films de todo tipo creciendo dentro de cada cámara.

19. La muestra en cuestión es *Andy Warhol's Street Diary Photographs 1981–1986*, llevada a cabo en la galería Deborah Bell Photographs entre septiembre y noviembre de 2010. [N. del E.]

Las copias

La información que poseo dice que Andy no realizaba sus propias copias. No hay nada particular en este hecho. Muchos de los más grandes fotógrafos han trabajado con técnicos de copiado. Recuerdo cuando visité a Robert Frank hacia 1960. Había una cubeta de revelado en la habitación. Asumí que él hacía sus propias copias allí mismo. "No", me dijo, "odio hacer copias. Me gusta sacar fotos, pero tengo un gran amigo que me hace las copias".

Algunas de las copias de Andy las realizó Christopher Makos en su propio laboratorio. Luego esas copias eran enviadas a varios de sus asistentes. Para procesar la película, Andy utilizó un laboratorio, que también estaba a cargo de las hojas de contacto. Andy editaba las hojas de contacto y luego Christopher y sus asistentes hacían las copias casi de inmediato, apenas unos días después de que Andy tomara las fotos. Las copias expuestas miden 20x25cm o viceversa. Como regla, no se hacían duplicados a menos que Andy quisiera usar las fotos para sus composiciones fotográficas, donde cosía o adhería las fotos a la obra. En ese caso, solicitaba copias de 28x35cm de las fotografías seleccionadas.

Andy prefería usar papel Agfa Portriga-Rapid, a pesar de que optó en ocasiones por otras marcas como Kodak. Le gustaban las elecciones de materiales de Christopher Makos y por eso mantenía el mismo tipo de papel y de métodos de impresión.

Eligió en primera instancia imprimir fotos con bordes blancos, para mostrar las líneas negras que rodean la imagen, pero luego empezó a trabajar con copias que chorrean hasta llegar al borde de la foto. Andy comenzó a usar el chorreado total hacia 1982. Las copias de esta muestra se realizaron entre 1981 y 1986, durante la última década de su trabajo.

Selección de las copias en la exposición

Las fotografías expuestas no incluyen varios de los temas más famosos en la obra anterior de Andy, como el mundo de la moda y la "gente hermosa". Como demuestra el título de la muestra, se concentra en la parte menos conocida de la obra de Andy. Me cuentan que hay más de mil de estas fotos "callejeras".

Yo siempre consideré a Andy un cronista. Quien elige llevar un diario en el mundo del arte es alguien totalmente abierto a todas las posibilidades. Alguien que no descarta nada, porque todo eventualmente encuentra su uso. Andy lo grababa todo. Con una cámara fija, con una cámara de video, con una cámara Polaroid, con un grabador Sony, con un lápiz. El trabajo de un cronista nunca acaba, lo guarda todo, todo el tiempo. Es un ojo abierto, es el bote de basura en el que todo cae, que todo lo recibe. Sí, hay celebridades, muchas de ellas; ellos lo necesitaban, acudían a Andy en manadas, pero él no los necesitaba. Los fotografió del mismo modo que tomó fotos de vidrieras o de basureros durante sus caminatas. Sin emitir juicios de valor. El paraguas es apenas un paraguas, las corbatas no son más que corbatas. Y lo mismo con las mujeres fisicoculturistas del afiche Body Girls: son solo mujeres fisicoculturistas. A veces se percibe en alguna de ellas una sonrisa diminuta, pero se trata de la típica sonrisa inusual que caracteriza a tantas fotografías de Andy. A veces esa sonrisa aparece en los sujetos que elige retratar, a veces en las notas que acompañan a las fotos, a veces en el puro aburrimiento en que están sumidos los sujetos mismos, en su simple "cotidianeidad". La encontramos en cucharas o en una vidriera llena de zapatos (el primer gran amor de Andy).

De modo que camina las calles de Nueva York y filma, filma, filma. Siempre discutí con la gente que considera a Andy un voyeur. No, Andy no era un voyeur, era un observador. Prestaba atención a las cosas, a la gente, a la realidad. Tenía una mirada muy especial. No hay ninguna obsesión patológica en su mirada. Es un estado muy natural de observación del mundo. Andy era un ojo abierto, era un estudioso. Se nota en todos los aspectos de su trabajo, en su arte. Puede que también haya sido, a la vez, el más democrático de todos los artistas. El diario en el arte es el formato más personal y más democrático de todos.

Ahora que les he relatado los hechos fundamentales sobre el aspecto físico de las fotografías expuestas, por favor observen las fotos si es que aún no las han visto. Espero que en alguna ocasión un gran museo nos dé la oportunidad de ver reunidas no solo estas veinticinco fotos, sino todas las fotografías callejeras tomadas por Andy.

A la derecha: Vidriera de una tienda, Nueva York, 1986.


No Cute Dogs
No Ugly Dogs
No Big Dogs
No Small Dogs
No Gay Dogs
"No" Dogs!
WE SELL KOSHER AND NON-KOSHER PRODUCTS
Ready Start Charcoal
Ready Start Charcoal
Ready Start Charcoal
Fast and Easy
charcoal briquets
Lights Fast and Easy
KINGSFORD
Charcoal Briquets
Just light bag!

NOTAS LUEGO DE VOLVER A VER LAS PELÍCULAS DE ANDY WARHOL

1970

Volver a ver las películas de Andy Warhol en bloque, tanto las nuevas como las viejas, es una tarea que requiere de un gran número de días laborales. Lo primero que a uno le impacta es la singularidad del mundo que presentan, y el monumental grado de detalle con el que ese mundo es presentado. Son singulares en el sentido de que no hay ningún otro artista en el cine actual que se le parezca en términos de temas tratados, forma o procedimientos técnicos. Warhol se lanzó a trabajar con tanta intensidad, concentración y obsesión que logra cubrir absolutamente toda un área de la experiencia humana. La gente que retrata, sus ideas visuales, el modo en que las ejecuta... no ha dejado prácticamente nada para que otros hagan con ese campo de la experiencia.

Hay otras instancias similares en el cine contemporáneo: Stan Brakhage, Gregory Markopoulos y Jean-Luc Godard también han sido muy meticulosos en la construcción de su cine. No han dejado mucho para que otros artistas exploren en los mundos que ellos han atravesado. En los cuatro casos se han cubierto grandes extensiones de forma y contenido, se han formulado todas las preguntas formales, se han utilizado todos los procedimientos técnicos, se han investigado todas las soluciones. Brakhage representa una de estas maneras de exploración total del contenido, la forma y los procedimientos técnicos; Markopoulos encarna otra de estas maneras; Godard, otra diferente; y Warhol es un mundo en sí mismo. En ninguno de los cuatro casos coincide el contenido, la forma, el estilo o la tecnología utilizada. Cada artista llegó para ofrecernos una visión diferente del mundo.

En algún punto de 1965, Brakhage vino a Nueva York. En las montañas de Colorado, a dos mil quinientos metros de altura, había escuchado hablar de *Sleep*, de Warhol. Se sentó en su butaca de la Film-Makers' Cinematheque y dijo: "Basta. Quiero ver los films de Warhol y ver de qué se trata tanto alboroto". Así que se ubicó y vio uno tras otro los rollos de *Sleep*. Creo que hasta dijo que los había visto todos. Yo estaba trabajando

en una mesa contigua, y Stan se puso de pie súbitamente, en medio de la habitación. Empezó a vociferar con su voz retumbante de montañés. Nos dijo que éramos unos crédulos, que nos habían estafado y que éramos unos idiotas. Luego dijo que se iba de Nueva York. Sitney también estaba allí, y quizás también Kelman. Recorrí la sala unas diez veces, escuchando los alaridos de Stan. Se me ocurrió hacerle una pregunta: "¿Cómo piensas que debe proyectarse la película, a dieciséis cuadros por segundo o a veinticuatro?". "A veinticuatro", me respondió. "Por favor, Stan", le rogué, "haznos el favor. Sé que te cuesta, pero por favor siéntate nuevamente y mira completas *Eat* y *Sleep* a dieciséis cuadros por segundo, porque así es como fue pensada la proyección". Stan, con una gran cuota de coraje, nos hizo el honor, y por ello le tengo el mayor de los respetos. Cruzamos la calle y fuimos al Belmore, tomamos un café y nos curamos las heridas; dejamos a Stan a solas para que viera las películas. Cuando volvimos, bastante tiempo después, encontramos a Stan yendo y viniendo por la sala, alterado. No podía pronunciar ni una palabra. Luego de ver la proyección a dieciséis cuadros por segundo, dijo que de pronto se le había presentado ante sus ojos una nueva visión del mundo, una visión clarísima. "Aquí tenemos a un verdadero artista", dijo, "que tomó una dirección estética completamente opuesta a la mía, pero que logra una transformación de la realidad igual de espectacular y evidente. Es una forma de ver la realidad drástica y totalmente nueva, y diferente a la que ofrezco en mi propio trabajo". Stan abandonó la sala sin decir una sola palabra más, y se fue a dar una larga caminata. Nunca antes o después volví a verlo así de agitado por otra estética que no fuera la suya como lo vi ese día, luego de mirar las películas de Andy Warhol.

Se trató de un simple desplazamiento, nada más. De veinticuatro a dieciséis fotogramas por segundo. Pero esa es la historia detrás de todo el arte de Warhol: funciona a base de algo tan increíblemente simple. Una pequeña cosa bien elegida lo hace cambiar por completo, le hace tomar un nuevo ángulo, se convierte en la llave que revela la esencia del trabajo. El talento de Warhol se apoya en esa capacidad de descubrir el ángulo correcto que vuelve a la obra singular, esa pequeña idea o concepto formal. Su talento se escapa de las fronteras de su obra e inunda a la vida en general. Todo el mundo lo sabe, desde *Vogue* hasta el *New York*



Times: Warhol posee un ojo único para el descubrimiento, una capacidad singular para enfocarse en los rostros correctos. Aquel rostro que Andy Warhol elija eventualmente acabará en las portadas de *Look, Life* o *Vogue*. Lo mismo se aplica a las formas, objetos e ideas. Si uno puede decir que el cine de Brakhage es un cine de impacto retiniano, o simplemente un cine de impactos, también es posible llamar a gran parte del cine de Warhol un cine de presencias. Uno de los grandes dones o marcas distintivas del cine de Warhol es su habilidad para distinguir, encontrar y ver lo que es cinemática y conceptualmente fotogénico.

"Es tan fácil hacer películas, uno simplemente graba y cada imagen que captura sale bien" Andy Warhol.[20]

Solo a partir de la próxima década empezaremos a tener un poco de perspectiva sobre el cine de Andy Warhol. Al sentarme a ver nuevamente todas sus películas, volví a conectarme con ellas desde el comienzo y de un modo nuevo. Uno de los problemas de revisar toda la filmografía de Warhol es que las presentaciones originales de las películas fueron muy parecidas a los films mismos. Por ejemplo, en la función inicial de la película titulada ****, los rollos se proyectaron a través de superposiciones dobles, con un rollo encima del otro. Hoy cuento con una pila de rollos individuales de treinta minutos cada uno, almacenados en un estante. Ninguno ofrece información del orden en el que deben ser proyectados. Uno puede ver la película en el orden que lo desee. Yo los vi como si fueran películas de media hora autónomas; un rollo, una película. Durante el estreno de *More Milk, Evette*, la película se proyectó en una pantalla doble, junto a otra película cuyo título no recuerdo, en simultáneo. No tiene sentido preguntarle a Andy, su mente se queda en blanco cuando le consulto sobre estos temas. Muchas otras películas de Warhol se proyectaron individualmente, otras en proyecciones dobles y otras mediante superposiciones. A veces se proyectaban dos rollos de media hora, uno detrás del otro, corriendo durante una hora sin cesar; otras veces, los mismos dos rollos se proyectaban

20. Andy Warhol citado por Gretchen Berg en una entrevista en *Los Angeles Free Press*, 17 de marzo de 1967.

A la izquierda: Andy Warhol trabajando en el estudio de la Warhol's Factory en Union Square North, Nueva York, 1980.

uno junto al otro y al mismo tiempo, lo cual implicaba que la película duraba media hora. A fines de 1964, y a lo largo de 1965, inmediatamente después del Festival de cine expandido en la Cinematheque, Warhol se dedicó a experimentar con el formato de proyección, lo cual terminó dando lugar a la serie dedicada a la Velvet Underground en el Dom y a *Chelsea Girls*. Durante ese período de proyecciones experimentales, el proyectorista podía hacer lo que quisiera. Contaba con el total apoyo de Andy. Las proyecciones en la Factory eran siempre informales, estaban llenas de gente pululando, pasando frente a la pantalla y con la música a todo volumen. Las cuestiones azarosas en *Chelsea Girls*, como la superposición de rollos de imagen y sonido, volvió locos a varios de los críticos: nunca podían estar seguros de estar viendo el mismo film que sus colegas. En síntesis, la estética que definió a estas películas se derramó y contagió a la presentación de las películas, a la sala de cine misma. Esta intransigencia y meticulosidad del cine de Andy Warhol fueron llevadas a su máxima expresión de pureza (hacia su extremo) hasta teñir todos las zonas de su obra, sea cual fuera la zona que elijamos mirar.

Esta meticulosidad a veces provoca curiosas paradojas. Por ejemplo: si bien uno puede decir que el conjunto de la obra cinematográfica de Andy Warhol es un logro inmenso y monumental, uno también podría argumentar –y es un argumento muy popular en ciertos círculos– que Andy Warhol no existe en términos concretos. Andy Warhol es un concepto, una idea, un mito, una invención de Madison Avenue, un producto de los publicistas.

"El problema es que no tenía casi nada que decir, y, por lo tanto, sustituyó ese vacío por el camp y, en el mejor de los casos, el engaño. Era y sigue siendo, sin embargo, un astuto publicista de sí mismo, y siempre habrá críticos incautos dispuestos a encontrar valor en la improvisación amateur" Hollis Alpert.[21]

Warhol es como los Estados Unidos: no es más que una idea, a fin de cuentas, o eso dicen. Dicen incluso que Nueva York no es los Estados Unidos. El primer Warhol es puro La Monte Young, Jackson MacLow

21. Hollis Alpert en el *Saturday Review*, citado en los materiales publicitarios de la película *Coming Apart*.

y Paik. El Warhol posterior (y hablo ahora de su cine) es o bien Ronald Tavel o Chuck Wein; más adelante incluso se convierte en Viva o quizás en Paul Morrissey, quién sabe. ¡Y el verdadero misterio es cómo logra que todo nos dé una sensación de conjunto! Nuevamente, es como los Estados Unidos: la idea, el concepto, dicen. Es decir, la esencia ("la Revolución") proviene de Warhol, y lo particular, los materiales y la gente, vienen de todas partes, y es el espíritu central, Andy Warhol, el que los moldea y los unifica. Precisamente Andy Warhol, que se ha convertido en el símbolo por excelencia de la indefinición, del *laissez-faire*, de la distancia cool, de la pasividad, de la *tabula rasa* y casi de la Nada Misma.

"En muchos sentidos, la inacción es mejor que una acción poco inteligente, porque al menos tiene el mérito de no crear más samskaras y complicaciones. La transición de una acción poco inteligente a una acción inteligente (es decir, de un karma que nos ata a un karma liberado) suele darse a través de la inacción. Esto es típico de un estadio en el cual las acciones poco inteligentes han dejado de ocurrir a causa de una duda crítica, pero la acción inteligente aún no ha comenzado porque no se han producido las circunstancias adecuadas. Este tipo de inacción especial tiene un rol clave en el progreso que hacemos a lo largo del Camino, y no debería confundirse de ninguna manera con la inacción común y corriente, que surge de la inercia y del miedo a la vida" Meher Baba, *Discourses*.[22]

He visto a Andy Warhol trabajar, y he visto cómo algunas ideas crecían y cambiaban y nunca llegaban a destino, porque algo no estaba funcionando: el enfoque, el ángulo, la forma o la organización no eran adecuados. Así que sé bien que nada o casi nada de lo que Andy hace durante esos momentos "pasivos", "descuidados" o "casuales" mientras filma o pinta es en realidad descuidado o pasivo. Su sentido de la estética está atento a todo, siempre despierto, dejando que todo pase. Pero cuando todo "empieza a pasar" y todo el mundo cree que las cosas "están sucediendo por sí solas", allí está él, como si no estuviera presente. Y con un único cambio simple y casi imperceptible de 24 a 16mm en el marco formal, a través de un único cambio conceptual, transpone la realidad "incontrolable" en

22. Meher Baba, *Discourses*, San Francisco, Sufism Reoriented, 1967.

una realidad estética que le pertenece solamente a él, a nadie más. Esos cambios "de 16 a 24" son apenas perceptibles: puede que sea un encogerse de hombros, una palabra, un toque de humor socarrón, un punto de contacto o un giro de la cámara. Puede que sean gestos sutiles, pero siempre están, y nadie jamás los nota, ni su significado ni su existencia, salvo el artista mismo. De ahí es de donde surge el mito del Andy Permisivo, del hecho de que es un Artista Total y ve lo que nadie más ve.

"¿Por qué es *Chelsea Girls* una obra de arte? Bueno, en primer lugar porque fue hecha por un artista. Y en segundo lugar, porque el resultado es artístico" Andy Warhol.[23]

"Marcel Duchamp redujo el acto creativo a una decisión, y podemos pensar esto como un requisito personal irreductible. Las elecciones definen los límites del sistema, independientemente de la cantidad de evidencia manual que encontremos en la pintura" Lawrence Alloway.[24]

Se trata de un cine controlado, y enfatizo, totalmente controlado. Insisto en que en lugar de total permisividad Andy ha ejercido un control absoluto. Debido a esta inversión, al ying yang entre permisividad y control, el área cinematográfica de la Factory ha atraído a todos los talentos y las personalidades tristes, desencantadas, frustradas, insatisfechas, perversas, descastadas, atrapadas, excéntricas y egocéntricas. Allí se reunió toda una generación de Estrellas del Underground, incluyendo a Jack Smith, Ron Rice y Ken Jacobs. Estaban a la espera de ser aprovechados. Y ahí apareció el Santo Andy, que les permitió entrar en su órbita, en su cuartel. Sin esfuerzo e indoloramente los conmovió y los coordinó, aprovechó sus energías y sus fuerzas, les dio equilibrio y los hizo entrar en choque. Maniobró sutilmente todos esos temperamentos extremos, amalgamó a todas esas personalidades que convivían en esta ciudad. Su conducción culminó, por un lado, en *Chelsea Girls*, y por otro, en las proyecciones lumínicas de la Velvet Underground. Los eventos de la Velvet Underground en el Dom, basadas en sus proyecciones, fueron las performances más cargadas de energía que yo haya

23. Andy Warhol en una entrevista con Gerard Malanga, *Arts Magazine*, volumen 41, número 4, 1967.
24. Lawrence Alloway, *Systemic Painting*, catálogo del Solomon R. Guggenheim Museum, 1966.

A la derecha: Jonas Mekas y Andy Warhol en el estudio de la Warhol's Factory, Calle 47, Nueva York, 1964.



visto jamás. El cineasta en este caso se convirtió en un conductor, manejando con sus manos no solo los diferentes componentes creativos (como los efectos sonoros, una banda de rock, proyecciones en diapositiva, films e iluminación), sino también los temperamentos explosivos de cada una de las personas que operaban cada uno de esos equipos. ¡Montó una estructura a base de temperamentos, egos y personalidades! Warhol manipuló todo para que el sonido, la imagen y la luz construyeran lo que también se denominó Exploding Inevitables, una sinfonía de tremenda potencia emocional y mental que llegó al corazón de la Nueva Generación. Él, el conductor, siempre estuvo allí, en el balcón, en el rincón izquierdo, junto al proyector, en las sombras. Su presencia era casi imperceptible, pero estaba al tanto de cada segundo y de cada detalle, pendiente de la estructura.

"La serie de performances Plastic Inevitables, que contaron con la Velvet Underground, Warhol y compañía, se presentaron en el Dom durante el mes de abril, y resultaron ser la plataforma de exploración más violenta, ruidosa y dinámica para el nuevo arte. La fuerza de Plastic Inevitables, y lo que las diferencia de otros grupos o espectáculos "intermedia", es que están teñidas de ego. Warhol, ese cristal pasivo y ambiguo, ha reunido en torno de sí a los artistas y personalidades más egocéntricos del momento. Cada integrante del auditorio –cantantes, iluminadores, operadores de luces estroboscópicas, bailarines– grita sin cesar, chilla de dolor por su propia personalidad lacerante; casi podríamos decir que gritan de desesperación. Sea como sea, es la última frontera del ego, antes de que se quiebre en pedazos o pase al otro lado. A pesar de que hay otros shows intermediáticos, Plastic Inevitables encarna la expresión más dramática de la generación contemporánea: es el lugar donde sus necesidades y desesperaciones se parten dramáticamente a la mitad."[25]

El arte académico, exhausto y cansado, estruja todos sus contenidos en formas gastadas, universalmente aceptadas y queribles. Ya no son formas estéticas: son moldes. Dan la impresión de ser fuertes, ofrecen seguridad y armonía. Pero el nuevo arte presenta otro aspecto: da la impresión de que las cosas están colocadas en el borde del total desequilibrio. Así es Taylor Mead. Lo vi el otro día en la Factory, donde se estaba quejando

25. Jonas Mekas, *The Village Voice*, 26 de mayo de 1966.

de una película que estaba realizando y que había sido cortada y editada severamente. "Wynn dijo que solo conservará *las partes esenciales* de mis escenas, aquellas en las que *pasan cosas*. No quedará nada", dijo, "solo aquello que está controlado". Porque aquello de lo que trata su escena solo puede ser revelado a través de la duración; Andy entiende esto y lo permite. Sí, duración, esa es la palabra. Hay ciertas ideas, sentimientos y contenidos que se estructuran a lo largo del tiempo. Los significados literales pueden revelarse en grandes clímax, en escenas "donde la cosa pasa". Es por eso que las películas de Godard son tan literales. Pero el verdadero significado, aquel que va más allá de lo literal, solo puede obtenerse a través de una estructura que se desarrolla en el tiempo. Esto también se aplica a emociones y pensamientos. Uno de los grandes malentendidos sobre el arte y el pensamiento es la creencia de que la reflexión se opone a la actividad estética, al arte. Y, en particular, que el pensamiento no tiene nada que ver con el cine. ¡Pero estamos hablando de imágenes, gente, de imágenes! Los científicos modernos nos dicen que los pensamientos están gobernados por los mismos procesos estructurales que el arte, es decir, por la velocidad, el ritmo, la duración; por las duraciones y repeticiones de pensamientos, sentimientos y acciones. Muchos de los escritos filosóficos y místicos nos atraen no por sus ideas sino por su ritmo y la velocidad con la que se leen, sus estructuras de pensamiento, las estructuras meditativas y contemplativas que desarrollan. Los significados literales tienen una importancia secundaria. La mayor parte de las críticas al cine de Andy Warhol, además de la mención a su "pobreza técnica", apuntan a que su cine carece de significados literales, de ideas o de escenas en las que "pasan cosas".

"Cuando está con nosotros, la gente puede ser lo que quiera, y eso es lo que filmamos. Si una escena no es más que eso, si está llena de ideas que no tienen nada que ver con la gente que tenemos, no hace falta hacer la película. Basta con escribirla" Paul Morrissey.[26]

Cuando se va más allá de las ideas literales, más allá de los shocks sensoriales, cuando uno empieza a enfrentarse a los movimientos más esenciales del pensamiento y del espíritu, cuando uno se aboca a registrar cualidades

26. Paul Morrissey, citado en un artículo de Neal Weaver, *After Dark*, enero de 1969.



humanas más sutiles –y el cine de Andy Warhol siempre se ha centrado en el hombre–, uno empieza a construir estructuras en el tiempo.

"Todos estos yankees no saben que soy del Sur, así que no me molestan. Pero el Sur tiene sentimientos hacia los seres humanos que el Norte no tiene" Andy Warhol.[27]

"Todavía me importa la gente, pero sería tanto más fácil que no me importara. Es difícil que te importe... no quiero inmiscuirme demasiado en la vida de las personas... No quiero acercarme demasiado... no me gusta tocar las cosas... es por eso que mi trabajo es tan distante de quien soy..." Andy Warhol.[28]

"Con el cine uno puede simplemente encender la cámara y fotografiar algo. Yo dejo a la cámara correr hasta que se queda sin celuloide, de ese modo puedo captar a la gente cuando actúa como realmente es. Es mejor actuar con naturalidad que preparar una escena para que la gente actúe como alguien que no es. Uno logra mostrar a la gente en su estado natural, lo cual es mejor que verlos intentando ser algo que no son" Andy Warhol.[29]

Nos encontramos con otra curiosa paradoja, de las cuales la obra de Warhol abunda. Existe esta noción popular de que Warhol es el artista comercial del mundo underground. Esta idea es difundida tanto por el público masivo como por los estetas de la vanguardia. La paradoja es que el cine de Andy Warhol, más que cualquier otro cine, atenta contra las nociones más aceptadas del mundo del entretenimiento y del cine comercial en los Estados Unidos. El cine de Brakhage o el de Markopoulos o el de Michael Snow no tienen nada que ver con el cine de entretenimiento. Claramente trabajan en otra región, una dimensión no narrativa y alejada de toda búsqueda de entretenimiento, del mismo modo que solemos decir que tradicionalmente la poesía se ubica en otra zona. Pero el cine de Warhol, en ejemplos como *Chelsea Girls*, *The Nude Restaurant* o *Imitation*

27. Andy Warhol en una entrevista con Gerard Malanga, *Arts Magazine*, volumen 41, número 4, 1967.
28. Andy Warhol, citado por Gretchen Berg en una entrevista, *Los Angeles Free Press*, 17 de marzo de 1967.
29. Andy Warhol, citado por Gene Youngblood, *Los Angeles Free Press*, 16 de febrero de 1968.

A la izquierda: Fotograma de la película *Award Presentation to Andy Warhol*, de Jonas Mekas, en el estudio de Warhol en la Factory, Calle 47, Nueva York, 1964.

of Christ, sí es parte de un cine narrativo, se encuentra dentro del rango de lo que llamamos "películas". Se centra en "personas", es parte de una tradición y a la vez pertenece a otra índole. Es por eso que los dueños de salas de cine no pueden ignorar las películas de Andy Warhol. Al mismo tiempo, una vez que se estrenan, tienden a atentar contra, o más bien a transformar, al mundo del espectáculo, al cine narrativo. Lo llevan a otro plano de existencia. Desde el punto de vista de un espectáculo puramente sensorial, emocional y cenestésico, sus películas viajan a un plano que está por fuera de todo suspenso, por fuera de toda trama, por fuera de todo clímax. Se ubican en el mismo plano que *Tom Jones* y *Moby Dick*, Joyce y Dreyer, Dovzhenko y Bresson. Se convierten en un tipo de entretenimiento más refinado, más eterno, donde no se nos hipnotiza sino que se nos invita a estudiar, a observar, a contemplar, a escuchar. No son las "grandes acciones" las que cuentan, sino las pequeñas palabras, las entonaciones, los colores de las voces y de las palabras, las proyecciones de las voces. El contenido se apoya en la calidad y en los movimientos de las voces y las expresiones, a diferencia de las películas de Hitchcock o Nichols, donde las voces tienen una intención, son monótonas y teatrales. Revelan un tipo de contenido más complejo, fino y atípico. Esos rostros, esas palabras y esos movimientos no son puentes para llegar a otra parte, no conducen a otras acciones. No, son en sí mismos acciones. Cuando uno ve *Imitation of Christ*, cuando uno observa a ese protagonista que no hace prácticamente nada y que dice muy poco; cuando uno lo estudia desde este nuevo plano lejano que nos brinda el Nuevo Arte, donde existe todo el arte mínimo, uno descubre gradualmente que la tarea de observarlo y escucharlo es intelectualmente fructífera. Es una ocupación más atrapante y entretenida que gran parte de las películas contemporáneas "de acción", "de entretenimiento" o "serias". Nos encontramos con un protagonista que es único en su riqueza como personaje. Está atravesado por todas las marcas que han dejado en él los buscadores místicos y románticos de la Verdad y de Dios. Patrick es el héroe de fines del siglo XX. Cada una de sus palabras, sonidos, dudas, silencios y movimientos reflejan este fin de modo total y completo. No es que Warhol lo haya hecho actuar o ser así: tuvo la brillantez y la infalibilidad de elegirlo y le permitió ser quien es en ese contexto. Lo seleccionó por cualidades y por ser parte de ese mundo.

"Estoy tan enojada con Andy", dijo. "Simplemente te lanza allí afuera y te deja hacer cualquier cosa" Ingrid Superstar.[30]

"Cuento con Andy, él piensa en lo que sigue y toma todas las decisiones. Yo solo hago lo que él me pide que haga" Viva.[31]

Este es uno de los máximos logros del trabajo de Andy Warhol. Uno lo descubre al revisar toda su obra nuevamente: explora de forma absoluta los aspectos más desconocidos e imperceptibles de la realidad cambiante. Utiliza su arte y su tecnología cinematográfica para registrarlos. Estructura su cine en torno a esas sutiles cualidades humanas y a esas realidades emergentes que viven en constante cambio y que escapan incluso de los grandes magos del *cinéma vérité.*

"Lo que Warhol no permite es que su maquinaria y su técnica se conviertan en las estrellas de sus películas. En la mayoría de los largometrajes llamados 'documentales de cámara' que se estrenan por estos días, los resultados asombrosamente hábiles y los logros absolutamente deslumbrantes en los rubros técnicos suelen desbancar cualquier anhelo de evocar la realidad que los creadores del film tenían en mente. Sus estándares, según los cuales todo debe ser perfecto, acaban definiendo una fantasía visual. La técnica de Warhol determina una realidad visual, en la cual nada es perfecto, pero es real, y sus películas son tanto mejores por ese motivo" Dennis J. Cipnic.[32]

¡No piensen por un solo instante, queridos lectores, que las acciones y elecciones del artista, por qué eligió este o aquel procedimiento en tal momento de la historia, no tienen mayor importancia o no retratan al hombre de pies a cabeza! No le pidan que les explique todo, por qué lo hizo o cómo lo hizo; y por favor no digan, al ver que no puede responder la pregunta, que su silencio significa que no sabía lo que hacía. No, en cada momento de su vida, su pasado siguió creciendo y acumulándose, lo condujo a este momento y a estas decisiones inconscientes. Lo que quiero decir es que el protagonista, la emoción y el contenido de *Imitation of Christ* son Warhol en estado puro.

30. Ingrid Superstar, citada en *The Realist*, agosto de 1966.
31. Viva, citada por Barbara L. Goldsmith, revista *New York*.
32. Dennis J. Cipnic, *Infinity*, septiembre de 1969.

"Luego de hablar con él, sospecho que Warhol mismo no tiene idea de dónde está, desconoce aquello que ha encontrado" Richard Whitehall.[33]

Lo que más me sorprende, al volver a ver todas las películas de Warhol, la suma total de su obra, es la abundancia, lo vasta que resulta la galería de personajes, sueños, rostros y temperamentos que habitan en sus films. Andy Warhol es el Victor Hugo del cine. O quizás sea Dostoievski, aunque un poco más enfermo. Una y otra vez vuelve este interés, o debería decir obsesión, por la realidad fenomenal, por la realidad concreta que lo rodea, a medida que intenta captarla y retenerla, una y otra vez, y que se le sigue escapando en cada ocasión. Es como si, a medida que uno cavara más y más profundo en los aspectos humanos, más se colaran los aspectos materiales. Una cosa vuelve a la otra más profunda.

"Todas mis películas son artificiales, pero al fin y al cabo todo es artificial. No sé dónde empieza y dónde termina lo artificial" Andy Warhol.[34]

"Lo he estado pensando", aceptó Warhol. "Estoy intentando decidir si debiera fingir ser verdadero o falso. Siempre pensé que todo el mundo bromeaba, pero ahora sé que no es así." Se lo ve preocupado. "No estoy seguro si debiera pretender que todo es de verdad o si es una mentira. Verá", comenta Warhol, mientras estira su cabeza distraídamente, "para pretender que algo es real, debería fingirlo. Entonces la gente pensaría que lo estoy haciendo en serio".[35]

"Bueno, supongo que la gente creyó que éramos tontos, pero no lo éramos. Ahora quizás debamos fingir un poco y ser más serios. Pero entonces", dice Warhol, repitiendo la frase como si fuera una letanía, "estaríamos fingiendo ser serios, que es una forma de fingir. Ya antes éramos serios, así que ahora tendremos que fingir un poco para que aparentemos ser serios".[36]

La realidad parece estar constantemente resbalándose entre los dedos de nuestros pies, así que él busca otra forma de hacerlo, lo encara desde otro ángulo, una y otra vez. Lo persigue con una persistencia tan incansable y con tal obsesión que siempre parece al borde de lo titánico

33. Richard Whitehall, *Los Angeles Free Press*, 28 de abril de 1967.
34. Andy Warhol, citado por Gene Youngblood, *Los Angeles Free Press*, 16 de febrero de 1968.
35. Andy Warhol, citado por Leticia Kant, *The Village Voice*, 12 de septiembre de 1968.
36. *Ibid.*

y de lo demente a la vez. Sí, una tarea así solo puede realizarse en una fábrica, no alcanza el esfuerzo humano. No importa cuánto tiempo peguemos la cara a la pantalla, jamás lo revela todo. Tampoco el registro de las conversaciones interminables acaba de revelarlo todo, no terminan de mostrarnos esa existencia por completo. Por eso Andy usa el zoom para meterse en la escena y salir de ella, mueve la cámara y la deja correr a lo loco, tanto en el Dom como en el estudio, buscando atrapar algo del medio mismo, que atraviese los materiales y las posibilidades del medio, indirectamente, a hurtadillas, de costado; coloca trampas ciegas para intentar capturar la verdad, la realidad, la existencia, y aun así no lo logra. Por eso trabaja con dos pantallas, o tres, con superposiciones y luces estroboscópicas y música, o deja a la cámara a solas. Quizás ella lo haga cuando nadie está mirando, cuando esté mirando a la cosa por sí misma, como el ojo de un recién nacido. Quizás la cosa ya está ahí, pero no sabemos cómo volver a reconocerla. Sí, ¿cómo hacer para volver a ver la cosa o mirar al mundo como si nunca lo hubiéramos visto antes? Por eso deja la cámara plantada observando la vida pasar; la cámara observa la vida como si fuera un bebé, y se vuelve casi intolerable. Su mirada está tan desnuda que uno se vuelve consciente de ella, uno deja que el niño lo descubra, le revela al niño incluso esas cosas que no le mostraría ni al más cercano de sus amigos. Uno devela sus emociones más secretas, los movimientos más secretos, sutiles, frágiles y curiosos de su alma.

"Poder percibir a las cosas y a los objetos como cosas y objetos es el resultado de asumir ciertas actitudes, y poder aplicar y sostener estas actitudes requiere de un esfuerzo constante" A. Sinclair.[37]

El otro día estuve revisando algunos textos antiguos en inglés. Entonces me topé con *La Chanson de Roland* y *Vogelweide*. ¡Oh, la belleza del francés antiguo, del alemán estándar y del inglés medieval! ¿A qué se debe que los idiomas se vuelven más profesionales con el paso del tiempo? Parecen perder su crudeza, esa cualidad terrenal. ¿O son solo ilusorios, todos esos espacios misteriosos, todas esas zonas desconocidas y esos huecos

37. A. Sinclair, *Conditions of Knowing*, citado en una nota dentro del programa de la Stable Gallery (exposición de Warhol).

intermedios? Pensé que, sea como fuere, el lenguaje hablado en las películas sonoras de Warhol (hablo del lenguaje del cine) y el lenguaje que usa gran parte del underground a partir de los años sesenta tiene todas las características del inglés antiguo, del francés añejo y del alemán estándar, sobre todo si uno lo compara con el cine de Hollywood o el cine europeo de autor. Tiene esos bordes afilados, esas zonas misteriosas en las que la imaginación puede perderse, donde uno puede erigir sus propias texturas y estructuras subterráneas. Hay en él espacios en blanco, huecos, ruidos confusos que pueden interpretarse de dos, tres, cuatro, diez maneras diferentes. Ese sonido crujiente, esa falta de lustre que en cierto punto se impregna de significados personales. Es como la música de La Monte Young, sobre la que uno puede proyectar, al escucharla, sus propias melodías. Esa es probablemente la diferencia más significativa entre el lenguaje del Nuevo Cine (el cine underground) y el lenguaje del Viejo Cine. El único tema es que "Viejo" suele referirse a los orígenes, a las fuentes, pero en el cine, hasta ahora, "Viejo" es todo aquello que se ha vuelto demasiado pulido, que ha alcanzado un grado de funcionalidad, especialización y practicidad que ha perdido todo su misterio y su energía original. El único paralelismo posible entre el inglés antiguo y una noción similar de cine sería hablar de los Lumière. Y hacia allí es adonde apuntó el cine de Andy Warhol: hacia el cine de los Lumière. Lo hizo de forma instintiva, pero al hacerlo actualizó la idea de lo "Viejo" en el cine, le devolvió su verdadero lugar, sus orígenes. Al mismo tiempo, se convirtió en el primer artista cinematográfico moderno que retornó a los orígenes para poder recalibrar su arte, para poder concentrarse en lo que le interesa del medio.

"Andy Warhol está devolviendo al cine a sus orígenes, a los días de los Lumière, lo está rejuveneciendo y purificando. En su trabajo ha abandonado toda forma 'cinematográfica' y ha dejado de lado todos los adornos en torno a los temas tratados que el cine ha estado acumulando hace un tiempo ya. Ha apuntado su lente hacia las imágenes más sencillas posibles, del modo más sencillo a su alcance. Apelando a su intuición artística como única guía, captura las actividades cotidianas del hombre de un modo casi obsesivo, retrata todo lo que ve a su alrededor.

Ocurre algo extraño. El mundo queda transpuesto, se intensifica y se electrifica. Lo vemos de un modo más agudo que antes. No es que ofrezca



Andy Warhol, Montauk, Long Island, 1972.

contextos y significados dramáticos o reconfigurados, su cine no está al servicio de otra cosa (ni siquiera el *cinéma vérité* escapó a esta subyugación de la realidad objetiva ante el mundo de las ideas), sino que nos lo brinda tan puro como es: comer es comer, dormir es dormir, un corte de cabello es un corte de cabello.

Asistimos al cine de Warhol sin prisa, lo primero que hace es impedir que corramos. Su cámara apenas se mueve. Se queda fija en sus sujetos representados como si no hubiera nada más hermoso ni más importante que ellos. Se queda con ellos más tiempo del que estamos acostumbrados. El tiempo suficiente como para que nos liberemos de todo lo que pensábamos sobre cortarse el cabello, comer, el Empire State Building, o, para el caso, sobre el cine mismo. Empezamos a entender que nunca antes hemos visto lo que es un corte de cabello, o una comida. Nos hemos cortado el cabello, hemos comido, pero nunca antes hemos visto estas acciones. Toda la realidad a nuestro alrededor se vuelve mucho más interesante, y sentimos que debemos empezar a filmar todo de cero. Nace un nuevo modo de ver las cosas y de mirar a la pantalla, gracias a la visión personal de Andy Warhol; es un nuevo ángulo, un nuevo saber. Es un cambio muy necesario, sin dudas, relacionado a los cambios internos que el hombre está experimentando."[38]

"De hecho, Warhol insiste en que asumamos un compromiso personal, con nosotros mismos, más que en asumirlo él; el espectador ya no puede ser tan pasivo frente al arte como lo ha sido en los últimos cien años. Y lo hace dándonos todo y pidiendo muy poco a cambio. ¿Cómo llenamos el tiempo en el que se supone que estamos mirando la película? Nos guste o no, se espera que alteremos nuestros patrones habituales, que cambiemos nuestra tasa de percepción, nuestro rango de atención y nuestras nociones sobre lo que es idóneo" Alan Solomon.[39]

El espectador es, pues, confrontado a su propia mente en blanco. Aquí tiene delante un cine que no lo manipula, que no aplica ninguna fuerza sobre él: este mismo, el espectador, debe buscar, hacer preguntas,

38. Jonas Mekas, texto extraído de la sexta entrega de los Independent Film Awards, *Film Culture*, número 33, 1964.

39. Alan Solomon, catálogo del Boston Institute of Contemporary Art (exposición de Warhol, 1967).

muchas de ellas inconscientes y otras conscientes. Otras veces, tendrá que lanzar objetos a la pantalla. Se supone que tanto el arte serio como el buen entretenimiento deben sacudirnos. Delante tenemos, sin embargo, un arte que nos pide que nosotros lo sacudamos a él, ¡que nosotros lo llenemos de ideas, nosotros! Es un arte que se presenta como *tabula rasa,* que deja al espectador en soledad, frente a él, como si se mirara en un espejo. ¿No solíamos decir que el arte es un espejo de la realidad? ¡Aquí eso es cierto! Antes era cierto que el hombre siempre imitaba al arte, pero ahora acomodamos las cosas. Liberamos al hombre de la esclavitud del arte... ¿No está acaso ese espejo plateado vacío, al igual que la cara de Warhol, cuyo pelo también es plateado, al igual que las nubes plateadas que Warhol creó y que las paredes de la Factory y que las zonas plateadas en sus cuadros?

"Hacer esto una sola vez es perdonable. Es una especie de broma dadaísta que se burla del arte. Y estoy a favor de ello. La gente y el arte tienden a tomarse demasiado en serio a veces. Si uno tiene suficiente dinero luego de vender varias cajas Brillo a doscientos dólares por pieza, y quiere desperdiciar seis horas de material virgen y revelado (como ocurre en la película *Sleep*) para producir una broma gigantesca, muy bien, amigo, adelante. Pero hacerlo una y otra vez, y pedirle a la gente que se quede toda la proyección me parece demasiado. Una broma es una broma, pero a mí al menos me daría vergüenza contarle el mismo chiste a la gente más de una vez." Peter Goldman.[40]

En los primeros años de la década pasada, cuando Warhol comenzó con su carrera cinematográfica, siempre llevaba conmigo una película cuando iba a dar una conferencia a la universidad. En general llevaba *Eat.* Y siempre pasaba lo mismo: la película empieza a correr y la gente se sienta en silencio, por uno o dos minutos. Luego comienzan los abucheos y los comentarios jocosos. Al cuarto o quinto minuto, sin embargo, empiezan a descubrir que no tengo ninguna intención de detener la proyección, y los informes desde las filas traseras llegan a las filas delanteras, que el rollo es realmente grande (dura cuarenta y cinco minutos). ¡Lo más perturbador es que ningún murmullo o risa parece dañar la película! Es indiferente a

40. Peter Goldman, *The Village Voice*, 27 de agosto de 1964.

todo, obstinada, se mantiene imperturbable. Desde la pantalla, nada parece importarle demasiado, parece rechazar o absorber cualquier cosa que uno le tire. Casi que se vuelve más fuerte con cada silbido. Los estudiantes empiezan a abandonar el auditorio. Luego de unos diez minutos, los más impacientes se van, se rinden, otros renuncian, y el resto de la función se desarrolla en silencio. En los debates posteriores se vuelve evidente que siempre es necesario un período para dar el salto desde la realidad a la pantalla. Para algunos dura cinco minutos, para otros quince y para algunos incluso más tiempo; es lo que también podríamos llamar el período de ingravidez estética. Es el tiempo necesario para acomodarse a la ingravidez estética de la película, a un tirón gravitacional diferente al habitual. A partir de ese instante, uno flota en su propia mente, desde ese momento la película –sea *Sleep*, *Eat*, *Haircut* o cualquiera de las demás películas, como puede ser *Imitation of Christ*– y todo lo que la rodea se vuelve sumamente rico. Uno empieza a ver las cosas desde otro ángulo, cada detalle revela un nuevo significado, cambian las proporciones y las perspectivas. Uno empieza a notar los movimientos que se producen no solo a lo largo de ciento cincuenta kilómetros sino también a lo largo de un kilómetro. Un golpe certero en la cabeza no es la única modalidad de la acción, el roce del ala de una mariposa también lo es. Se abre un nuevo mundo gracias a este cambio del ángulo de visión, a esta nueva mirada. Se descubre un mundo en el que hay tanta acción, suspenso, tensión, aventura y entretenimiento como en los lugares habituales. ¡E incluso más!

"Cuando hablamos de modas de pensamiento, le damos a la filosofía un trato liviano. Hay un cierto menosprecio en frases como 'un problema de moda' o 'un término de moda'. Y sin embargo es la cosa más natural y normal del mundo que un nuevo problema o una nueva terminología estén en boga entre las multitudes, desplazando a todo lo demás por un tiempo. Una palabra que todo el mundo adopta o una pregunta que genera entusiasmo en todas las personas probablemente conlleva una idea generadora, el germen de un cambio de orientación completo en el terreno de la metafísica. O al menos el 'Ábrete, Sésamo' de alguna nueva ciencia positiva. La súbita moda de estas ideas claves se debe al hecho de que todas las mentes sensibles y activas desean sacar provecho de ellas; probamos usarlas en cada conexión, para todo propósito, ponemos a prueba

la resistencia de su sentido estricto, hacemos con ellas generalizaciones y derivaciones. Cuando la nueva idea se nos vuelve familiar, nuestras expectativas no le permiten seguir su carrera mucho tiempo más, y a partir de allí su popularidad desbalanceada llega a su fin. Nos quedamos con los problemas que efectivamente generó, y estos se vuelven los asuntos característicos de nuestro tiempo" Susanne Langer.[41]

Se podría decir que el cine de Jean-Luc Godard es el cine de la propaganda aplicada. Hace un uso total e ingenioso de todos los medios que el cine tiene al alcance, de su vocabulario y su sintaxis, con el fin de expresar ciertas ideas literales. El resultado es un uso indebido del medio, y a través del cual las ideas mismas acaban distorsionadas, como ocurre con todas las formas de propaganda.

El cine de Brakhage es el cine de la verdad de la mirada, del acto de ver. Su obsesión con los procesos a través de los cuales miramos revolucionó, a su manera, los modos en que registramos aquello que vemos; expandió al medio a través del cual el hombre expresa o conserva sus recuerdos visuales y sus ideas.

El cine de Andy Warhol también trata sobre la verdad y sobre la vida tal cual es, o, más bien, sobre las personas tal cual son. Su cine es una forma de pasión por preservar a la gente y a sus emociones tal como son. Lo particular es que lo hace sin ningún tipo de énfasis, sin construir ilusiones, sin vendernos nada sobre la verdad y sobre la vida tal cual es. En otras palabras, lo hace y permanece en silencio sobre su acto, deja que la cosa hable por sí misma. Todo el mundo, todos los realizadores del *cinéma vérité* están intentando atrapar la verdad para poder mostrársela a los otros; Warhol lo hace porque esa es su pasión privada. La verdad que los films de Warhol captan permanece en las sombras, debajo de las palmeras, nunca le llega la luz, y solo la ven quienes hacen el esfuerzo necesario para verla. Hace falta encender la propia lámpara, para decirlo de algún modo. El aspecto humilde y transitorio de sus películas no es más que una forma de respeto a la privacidad que toda verdad requiere.

En su última visita a Nueva York, Stan Brakhage se lamentaba, como en todas sus visitas previas, sobre los aspectos transitorios de su arte. Se

41. Susanne Langer, *Philosophy in a New Key*, A mentor Book, 1954.

dejó caer en una silla, estiró sus largas piernas sobre el suelo e, indefenso y casi derrotado, comenzó a predicar sobre las catedrales y los frescos, empezó a preguntarse cuáles de sus películas, si es que quedaba alguna, permanecería en circulación en el año 2200. Dijo que algunos de los originales ya empezaban a deteriorarse o a caerse a pedazos. Recordamos a Jerry Jofen, que seis años antes había hecho bastantes obras y había sido una gran influencia para Warhol en su primera época, por ejemplo. ¿Qué había pasado con su trabajo? Se lo había llevado el viento, solo quedaban algunos recuerdos sueltos. Lo efímero de las proyecciones de Warhol, todos los elementos azarosos que las definen, la constante variación en el estado, la forma, la duración e incluso los títulos de sus films... Warhol incorporó toda esta transitoriedad a su propia estética, se enfrentó a su propia obra con indiferencia, con distancia y ligereza, sin dramatismo, sin alzar la voz al respecto. Y es por eso que creo que su cine trata sobre la transitoriedad del medio, y sobre el estado transitorio de todas las cosas. Es sobre la transitoriedad de toda la existencia y de toda forma de arte.

El otro día me topé con Andy de casualidad. Hablamos de esto y aquello, y sobre mis propios diarios cinematográficos. Me contó las ganas que tenía de hacer lo mismo, grabar todo lo que veía, todo lo que pasaba a su alrededor. "Pero es imposible", me dijo. "¡Es imposible! Lo intenté, pero es imposible. No se puede llevar encima una cámara de cine, un grabador y una cámara de fotos al mismo tiempo. Ojalá pudiera."

¡Así que lo sigue intentando! Sigue intentando atraparlo todo, por todos los medios posibles. ¡Es una obsesión que arrastrará consigo hasta la muerte!

"Vamos a empezar a hacer películas serias", me dijo Andy.

ALGUNAS NOTAS SOBRE MAYA DEREN

1998

Estoy pensando en Maya Deren. Más específicamente, estoy pensando en las imágenes de la propia Maya Deren, el modo en que se presentaba

en sus películas y fotografías. ¿Acaso estoy pensando en mí mismo, en la manera en que yo me presento en mis diarios cinematográficos? Todos mis films son básicamente sobre mí mismo. Del modo en que yo lo veo, cuando filmo a mis amigos o al mundo que me rodea, trato de ser lo más relajado posible. Pero al volver a ver mis películas, mis diarios de cine, noto que cada vez que filmo o dejo a otros que me filmen, empiezo a actuar. Asumo uno u otro personaje. Soy esto, soy aquello, y vuelvo a ser alguien diferente. Hago un poco el payaso, luego asumo una pose, sobreactúo. Pero en cada uno de esos casos me estoy proyectando a mí mismo en un personaje, un rol que realmente nunca tuve pero que muchas veces me hubiera gustado tener.

Maya era mucho más seria que yo. O, más bien, cuando era necesario podía mirar a las cosas con mucho más desapego. Uno de nuestros desacuerdos más grandes tuvo que ver con este desapego. Maya estaba totalmente en contra de un cine improvisado y espontáneo, que asume la forma de un diario. Para ella, cada detalle de una película debía estar planeado, y debía hacerse con total seriedad. Cuando ahora recuerdo las imágenes que Maya tomó de sí misma, sé que todas fueron meticulosamente planificadas. Aun así, más allá de ese nivel mental donde todo era cuidadoso y calculado, ella hacía lo mismo que yo, o que Cindy Sherman o Claude Chaun. Se proyectaba en versiones imaginarias de sí misma. Digo imaginarias, pero en verdad todas esas eran, o son, las múltiples versiones reales de Maya Deren. La única diferencia, más bien diminuta, es que mientras Claude y Cindy atraviesan cambios superficiales drásticos en sus autorrepresentaciones, tendiendo puentes entre generaciones, edades y siglos, Maya siempre se mantuvo apegada a quien era en la vida real. En lugar de cambiarse el maquillaje, cambiaba el contexto, el trasfondo, el relato. Sus cambios de maquillaje eran ligeros, pero esenciales. De hecho, Maya improvisaba bastante en la vida cotidiana, sobre todo durante sus famosas fiestas neoyorquinas. En ellas ofrecía imitaciones mucho más extremas que cualquiera de las que podemos ver en sus películas y sus fotos. Tenía una colección de vestidos exóticos que usaba de ayuda. Pero todos estos personajes ligeramente diferentes, todas estas imitaciones unidas construían una sola Maya: un alma intelectual e inquisitiva, en busca constante de algo, y ese algo podía ser cualquier cosa, incluso el Santo Grial.

En realidad, en los tres casos que mencioné –Maya, Cindy y Claude– hay una artista que crea una red compleja de caracterizaciones, y nos dejamos llevar por ellas. No hay un único personaje que sea la verdadera Maya, la verdadera Cindy o la Claude real: todas son, a decir verdad, reales. Todas son pétalos diferentes de la misma flor de loto.

Conocí a Maya en 1953. Yo estaba a la búsqueda de un ejemplar de *An Anagram on Ideas on Art, Form and Film* [*Un anagrama de ideas sobre arte, forma y cine*], un librito, o lo que Maya llamaba un panfleto, que ella misma había publicado en 1946. No lo podía encontrar por ninguna parte, ni siquiera en Gotham Book Mart, la editorial del libro. Dado que me habían comentado que era un ataque muy inteligente al formato del cine documental, y que ofrecía claves de lectura para entender los films de Deren, me obsesioné con encontrarlo.

La mayor parte de la gente con la que hablé sobre *An Anagram* me transmitió una idea negativa: el libro era más de lo que ellos podían manejar. Debo decir que, aún hoy, el libro de Maya, que sin dudas se ubica entre los tres o cinco escritos sobre cine más importantes jamás publicados, genera entre los editores de antologías de cine el mismo temor y los mismos temblores.

Finalmente, un amigo que conocía a Maya me sugirió que la llamara y le pidiera prestada una copia del libro directamente. Yo era un joven desconocido de Lituania, una persona desplazada, lo que se suele llamar un inmigrante. Luego de cuatro años de "vivir" en campos de refugiados de posguerra, fui trasladado a los Estados Unidos por la Organización de Refugiados de las Naciones Unidas. En esa época estaba viviendo en el 95 de la calle Orchard, luego de haber escapado de Williamsburg, Brooklyn. Tenía tal respeto por Maya que me parecía casi sacrílego molestarla con un pedido así. Pero no tenía otra alternativa. Estaba obsesionado y necesitaba leer *An Anagram*. Así que la llamé y le pregunté si podía pedirle prestada una copia del libro. Sonó sorprendida por el pedido, pero luego me dijo: "Por supuesto, te lo prestaré".

Fui al apartamento de Maya en la calle Morton, en el Greenwich Village. Mientras subía hasta el tercer piso, o quizás era el cuarto, miré hacia arriba y al final de las escaleras vi, al igual que en su film *Meshes of the Afternoon* (pero afortunadamente sin un cuchillo en la mano), a una mujer

de cabello enmarañado, observándome con sus enormes ojos. Me miró con tal intensidad que, a pesar de lo que me decía mi conciencia y del miedo a ser descortés, tuve que preguntarle: "¿Algo anda mal?". "No", me respondió, "es solo que te parecías tanto a Sasha que casi entro en estado de shock".

Así fue como Maya y yo nos conocimos. Al igual que con algunas de sus películas, Maya me transformó en otra persona. Me disolví y me convertí en Sasha, cuyo nombre real era Alexander Hammid, el segundo marido de Maya, de quien se había separado unos años antes. Gracias a mi parecido con él, Maya y yo nos hicimos amigos al instante. A pesar del ritual de mi transformación en las escaleras, nuestra relación fue siempre de tipo intelectual, muy bajada a tierra. Éramos dos almas que se cruzaron, que se reconocieron mutuamente y que permanecieron juntas para ayudarse en lo que fuere. Discutimos y tuvimos desacuerdos, pero siempre continuamos siendo amigos. Sexualmente éramos incompatibles. Durante esa época, el sexo no existía para mí: estaba totalmente inmerso en la poesía. A la vez, sentía que Maya estaba más allá del sexo. Era, para mí, prácticamente andrógina. A pesar de su reputación de bohemia, Maya existía en un plano distante del sexo. De hecho, creo que sus aires de bohemia traicionaban a su verdadero ser, que era realmente ultra-sexual. Era una mujer, pero también era otra cosa, porque era una artista. Había sido acogida por los dioses. Claude y Cindy no eran muy diferentes.

Maya era una mujer fuerte, pero también era frágil e indefensa a veces. Dado que mi hermano Adolfas y yo la admirábamos mucho, nos volvimos buenos amigos. La ayudamos con sus primeras proyecciones, organizamos los aspectos técnicos de su serie de conferencias en el Living Theatre, e incluso en una ocasión nos hicimos cargo de la administración de la oficina de la Creative Foundation, que ella había montado en la calle Morton (muy cerca de donde vivía). Adolfas prácticamente se convirtió en su chofer, la llevaba por la ciudad en un Jeep que habíamos comprado, de casualidad, a Sasha Hammid, sin saber que había estado casado con Maya.

Por su parte, Maya se comportaba como mi madre. Incluso intentó ser mi celestina, empeñada en buscar una esposa acorde a mí. Casi lo logra, aunque no resultó. Esa es otra historia. Durante su último año de vida,

Maya, su tercer esposo Teiji, Adolfas y yo nos veíamos al menos una vez a la semana. Sonará extraño, pero no recuerdo ni una sola charla "intelectual" o "memorable" que hayamos tenido juntos. Solo hablábamos de lo que debía hacerse para el próximo evento, o de lo que habíamos visto, de nuestros amigos o de los recuerdos que teníamos de Europa. Adolfas y yo volvíamos a casa muy entusiasmados y esas noches no lográbamos conciliar el sueño. Luego nos despertábamos, nos olvidábamos de todo y comenzaba otro día.

También tocábamos la batería juntos. Maya y Teiji tenían una batería en su apartamento, y tocábamos mientras Maya se probaba vestidos exóticos y bailaba. Creo que Adolfas también bailaba, pero a mí me daba vergüenza. Maya se transformaba casi por completo en una especie de gitana, bailaba por horas y horas, sin cesar, motivada por un espíritu salvaje y entusiasta, pero totalmente comprometido.

Ese es el tipo de relación que teníamos. Adolfas siempre estaba allí, y su relación con Maya era un tanto diferente a la mía. Durante esa época estaba muy compenetrado con la lectura de las cartas. Leía el pasado y el futuro, pero sobre todo sabía leer el presente. Estaba convencido de que la mejor prueba para demostrar el saber de las cartas era describir el presente. Maya se apasionaba con esta ceremonia, tenía una fe inmensa y casi fatalista sobre el talento de Adolfas para leer las cartas. Y no se basaba en lo que él dijera sobre su pasado o su futuro, sino sobre lo que él le decía sobre su vida presente, sobre su relación con Teiji y su trabajo.

Ahora que hurgo en mi memoria y recuerdo todos esos destellos como si fueran fotogramas sueltos, vuelvo a ver el rostro de Maya, siempre tan intensa, jamás preocupada por cosas triviales. Detrás de esa intensidad siempre se ocultaba una risa sutil, que brotaba de vez en cuando, en estallidos fugaces. Quienes jamás conocieron este lado más liviano solían temer la presencia de Maya. La intensidad se refleja en todos sus rostros, en sus películas. Quizás la excepción sea una de las imágenes que más se han reproducido sobre ella: Maya como si fuera una figura de Botticelli. Lo más curioso es que esa imagen fue tomada y "dirigida" por Sasha Hammid, y creo que representa bien su Maya soñada: la ubicó en el Renacimiento. Todas las demás caras de Maya están cargadas de ecos del arte moderno del siglo XX.

En lo que respecta a Adolfas y a mí, debo admitir que no nos identificábamos con Maya en tanto artista. Nuestra amistad tenía poco que ver con su arte. Nos gustaban su intensidad y su activismo, su voluntad de ser vocera de las películas de vanguardia. Nosotros sentíamos que pertenecíamos a una generación diferente, más ligada a la posguerra. A pesar de que yo tenía treinta años cuando conocí a Maya, y Adolfas tenía veintisiete, psicológicamente nos sentíamos como adolescentes. La guerra, el trabajo forzado y los campos de refugiados nos habían robado una década de

Maya Deren, 1943.



nuestras vidas. Uno creería que precisamente porque pasamos por todo eso debería haber sido al revés, que deberíamos haber envejecido una década. Pero no fue lo que nos pasó. El día en que abandonamos nuestro hogar quedamos suspendidos en una especie de sueño inconcluso. Quedamos congelados como si nos hubieran colocado en una cápsula del tiempo y hubiésemos despertado diez años después en Nueva York, en 1949. Por lo tanto veíamos a Maya, que en realidad era apenas cinco años mayor que yo, como a alguien mucho más vieja, anciana, mayor. Ella ya formaba parte de la gran historia del cine, mientras que nosotros acabábamos de atravesar el anillo de fuego.

Y aun así éramos muy cercanos, Maya estaba unida a nosotros por todo tipo de reverberaciones, por intereses intelectuales y por el peso del exilio. A fin de cuentas, ella había nacido a unos pasos de distancia de nuestra aldea. La distancia que separa a Kiev, el sitio donde Maya Deren nació, y Semeniškiai, de donde Adolfas y yo proveníamos, es más o menos la misma que separa a Nueva York de Poughkeepsie. Maya necesitaba tener amigos, necesitaba conversar. Nos quería, no sé bien por qué.

En lo que respecta a sus films, para nosotros eran parte del cine clásico. Los admirábamos del mismo modo en que admirábamos al cine de Man Ray, Hans Richter, Jean Cocteau o Marcel Duchamp. Pero estábamos esperando que surgieran cosas nuevas de nuestra generación. Eso ocurrió para mí con la llegada de Stan Brakhage, cuando realizó su primera muestra en Nueva York, en 1956, en el espacio que el Living Theatre tenía en la Calle 100. De pronto sentí que allí delante tenía un cine que llegaba a los centros nerviosos de mi sensibilidad. Era eléctrico, contagioso. Ya no era un cine que continuaba lo hecho en los años veinte y treinta. No tenía nada que ver con el simbolismo, el surrealismo o con los valores estéticos clásicos y eternos. Todo se centraba en la figura del realizador, que se ofrecía casi desnudo delante nuestro.

Este siempre fue un tema sensible para Maya: el surrealismo y los años veinte. Cualquier referencia en la prensa o en los debates que se producían en la vida real a la influencia del surrealismo en el trabajo de Maya la enloquecía. Y creo que estaba en todo su derecho a enojarse. Creo que fue Sasha quien le impuso a Maya el surrealismo, cuando hicieron juntos su primera película, *Meshes of the Afternoon*. Cuando Maya

empezó a filmar por su cuenta, empezó a distanciarse del surrealismo y sus films se volvieron más ritualistas. A pesar de que había sido educada en Europa, en la tradición clásica, sus películas posteriores a *Meshes* representan una búsqueda desesperada de alternativas, un intento de alejarse de esa multitud que aún la rodeaba. Todos los surrealistas y los dadaístas habían terminado en Nueva York, y ella buscaba escapar de esa influencia, y encontrar algo diferente. Esto se refleja en su rostro, sobre todo en *At Land.* Nunca logró encontrar esa otra cosa. Pero sí pudo acercarse a ello cuando hizo *Choreography for Camera,* dio un gran salto espacial y temporal. Aterrizó en las costas de un océano y allí se congeló. Se quedó mirando intensamente hacia el futuro, justo antes de la explosión cultural de los cincuenta y sesenta.

Maya Deren, 1943.



BUM-BA BUM-BA: CONVERSACIONES CON JOHN LENNON Y YOKO ONO

Corría diciembre de 1970. Tuve uno de esos impulsos súbitos e irresistibles de ver películas de mis amigos. Una orgía de películas. Como no me gusta verlas solo, alquilé el cine Elgin por siete días, justo antes de Navidad, y anuncié que habría un Festival de Cine de Nueva York paralelo.

A una de las personas que llamé para que presentase su película fue Yoko Ono. Tenía ganas de ver algunas de las películas que había hecho con John en Londres. Luego de escuchar mi propuesta, Yoko dijo: "Sí, sí, ¿pero no crees que debería filmar algo nuevo para el festival en vez de presentar mis películas viejas?".

"Sí", le dije, "me parece una idea brillante. Pero solo faltan dos semanas para Navidad. Tienes solo dos semanas para hacer tu película".

La cosa quedó ahí mismo. Unas horas después, Yoko me llamó y dijo: "John y yo decidimos hacer dos películas nuevas para tu festival. Así como lo oyes".

El equipo de rodaje compuesto por John y Yoko, supervisado por Steve Gebhardt y Bob Fries, comenzó a trabajar a toda velocidad. Yoko y John se pasaron días sin dormir. Las cosas avanzaron a los tumbos y con gran entusiasmo de su parte. Pronto, toda la comunidad artística de Nueva York se involucró en el proyecto. Dos nuevas películas estaban en camino. Acabaron llamándose *Legs* y *Fly*. Ambas se terminaron a tiempo para la proyección del 18 de diciembre en la sala Elgin.

La conversación que sigue comenzó la noche posterior a la proyección, entrada la madrugada. Estábamos exhaustos. Fue una semana agotadora para todos, y no podíamos hacer otra cosa más que hablar.

1.

18 de diciembre de 1970
Regency Hotel, Nueva York

MEKAS

¿Qué harán entonces con estas dos nuevas películas?

LENNON

No lo sé...

ONO

Creo que el sonido quedó bastante bien, ¿no te parece?

MEKAS

Me gustó el sonido de la cámara de fondo.

ONO

Fantástico...

[*Legs*: 365 integrantes de la comunidad artística de Nueva York fueron invitados a presentarse en el estudio en el que los esperaba Steve Gebhardt. Tenía la cámara lista para filmar sus piernas. Todas las piernas fueron retratadas hasta unos centímetros por encima de las rodillas. Se presentaron unas 333 personas de las convocadas, y todas ellas fueron filmadas.]

MEKAS

Muchos, al ver la película, fueron incapaces de reconocer sus propias piernas. Es fabuloso.

LENNON

No reconocían sus propias piernas...

MEKAS

No, no pudieron. Pero lo que más me sorprende es que pensé que vería muchas piernas hermosas. Y no lo son... Toda esa colección de pares de piernas y ni una sola de esas piernas es igual a la otra. Eso es lo más increíble.

ONO

A mí me parecieron como esculturas.

MEKAS

Sí, pero a ningún griego o romano le podrían gustar esas piernas.

ONO

Pero Jonas, vivimos en una época muy deforme, ¿sabes?

MEKAS

No esperaba ver eso, es todo. Esperaba cualquier cosa menos eso. Que haya alguna más pequeña, alguna más torcida, alguna gorda...

ONO

No vivimos en tiempos de griegos o romanos.

MEKAS

Sí, lo sé.

LENNON

El tema es que solo tenemos imágenes de los griegos y los romanos... Es como Hollywood, o *Playboy*. La gente no luce así.

MEKAS

Aun así, uno tiene ciertas imágenes ideales, algunas proyecciones...

ONO

Pero estas piernas coinciden más plenamente con el paisaje de Nueva York actual. Se las ve tan golpeadas, tan manoseadas y solitarias...

MEKAS

Creo que sería interesante filmar otros trescientos pares de piernas en otro lugar...

ONO

Seguramente se vean diferentes. Quizás habría que hacerlo en una isla, donde hay menos presiones. Quizás allí las piernas crecen mejor. Pero disfruté mucho de hacerlo aquí, y también me encantó la idea de que todo el mundo fuera una estrella, ¿sabes? No hay solamente una *prima donna* haciéndolo, todo aquel que se paró en la plataforma se convirtió en una estrella, al instante. Dijiste que te gustaba más *Legs* que *Fly*. ¿Por qué?

[*Fly*: film de veinte minutos de duración que muestra a una mosca que trepa o se detiene sobre un cuerpo femenino desnudo. Hacia el final, la mosca sale volando.]

MEKAS

Bueno, a mí me gustan las cosas más directas. Creo, sin embargo, que en *Fly* hay una idea...

ONO

¿Qué idea específica sentiste que proyectaba?

MEKAS

Pensé que había un intento de dramaturgia. Quizás me equivoque. Pero en esta época, en el momento en el que estoy, aquello que más me conmueve es lo directo, no lo que está dramatizado. Es por eso que me gusta tanto *Apotheosis*.

ONO

Sí, lo entiendo.

MEKAS

¿Dónde se filmó *Apotheosis*?

[*Apotheosis:* el film empieza con un primer plano de John y Yoko, pero luego comienza a abrir el plano hasta mostrar una vista aérea de una aldea cubierta de nieve. Es una aldea pequeña y antigua, de apariencia medieval. La cámara, montada en un globo, flota hacia el cielo, empieza a desaparecer a medida que asciende, en tanto que el globo sube amablemente hasta entrar en una nube... y se eleva hasta el infinito.]

LENNON

En una aldea inglesa, bien al sur del país.

ONO

Esa también es mi favorita.

MEKAS

¿Cuándo la hicieron?

LENNON

En algún momento del año pasado. O quizás hace un año y medio ya.

MEKAS

Esa aldea tiene un aspecto muy medieval.

LENNON

Bueno, es la clásica aldea inglesa. Se conserva bien. Es uno de esos tantos sitios hermosos...

MEKAS

¿Cuál es el nombre de la aldea?

LENNON

No me acuerdo, pero sí recuerdo que al llegar allí no teníamos idea de qué pueblo se trataba. Lo eligió el camarógrafo, creo. Simplemente dijo: "Ese es un buen lugar para rodar", y nosotros le dijimos: "Solo consíguenos una aldea en alguna parte".

ONO

Y empezó a nevar esa misma noche.

LENNON

Sí, empezó a nevar la noche anterior a filmar, y todo el mundo decía: "Oh, ¿Por qué nos eligieron? ¿Porque somos una aldea famosa?". Entonces les contamos que no, que jamás habíamos escuchado hablar de ella.

MEKAS

La nieve le da un toque mágico. Sin nieve hubiese sido por completo otra cosa.

LENNON

Probamos el plano dos veces, una con y otra sin nieve. Debimos hacerlo

un par de veces. También era hermoso sin nieve, pero no era tan bueno como con nieve.

MEKAS

Transmite algo tan pacífico... Esos ruidos, esas carcajadas y esos ladridos, ¿los grabaron en la aldea?

ONO

En esa misma aldea.

LENNON

Desde el globo aerostático.

ONO

[*Dice algo por lo bajo*]

LENNON

Se grabaron desde el globo y desde el nivel del suelo.

MEKAS

¿El sonido realmente llegó hasta allí arriba?

LENNON

Sí, uno podía escuchar los sonidos a kilómetros a la redonda. No teníamos suficientes, así que tuve que repetir los sonidos un par de veces. Porque seguían saliendo mal. Seguíamos lanzando globos al cielo, para intentar conseguir un sonido decente. Y bueno, no pudimos conseguir uno mejor...

MEKAS

¿Tú mismo subiste al globo?

LENNON

No, solo subimos en el globo unos tres metros.

ONO

Da mucho miedo subirse a un globo aerostático...

MEKAS

Luego el globo subió hasta la nube y por un minuto o dos no hay nada que mirar, la pantalla se vuelve blanca, vacía. Ahí es cuando ellos, el público, empezaron a hacer comentarios graciosos, comenzaron a silbar. Juro que estaban silbando.

LENNON

Tuvieron una noche larga...

MEKAS

Hay gente que ni siquiera vino a ver las películas: vinieron a verte a ti.

LENNON

Sí.

MEKAS

Así que en ese punto avancé hasta el frente y les pregunté a qué habían venido, por qué haría algo así esta generación de paz y amor... Les dije: "Vienen aquí pensando que son una generación de paz y amor, pero se comportan como si fueran una generación de odio y guerra...".

ONO

[*Risas*]

MEKAS

Quiero decir que no alcanza con ver y mirar, con observar las nubes con el deseo de encontrar siempre entretenimiento... Les pedí que no regresaran. Y en el instante en que el globo vuelve a emerger de entre las nubes, y sale al cielo celeste, todo el mundo entendió que no se trataba de un simple truco "artístico": la cámara acababa de atravesar una nube. Se quedaron estupefactos. Entendieron que habían tenido mala fe.

ONO

Es una película muy pura.

MEKAS

Lo es. Es una película clásica, tiene una estructura clásica y produce catarsis.

LENNON

Ah...

MEKAS

Realmente creo que la produce, de veras.

ONO

Sí.

MEKAS

Give Peace a Chance es muy diferente. Quizás deberíamos haberla proyectado en un día diferente... Las compilaciones y películas de entrevistas sobre la generación actual siempre suelen estar hechas por hombres de Hollywood, o por algún viejo retrógrado, y siempre usan el mismo tipo de material, lo manipulan. Pero en este caso, en *Give Peace a Chance*, la cosa se muestra desde adentro. Es, en ese sentido, un documento, no un pastiche. No hay ni una sola nota errónea en el film, ni en el modo en que fue realizado ni en lo que tiene para decir. Creo que es un documento muy importante para quienes estudien al período en el futuro.

LENNON

Sí, nos gustaría que se proyectara en universidades.

ONO

¿Qué te pareció *Two Virgins*? La hicimos justo antes de *Give Peace a Chance*.

MEKAS

[*A regañadientes*] No me gustó mucho. ¿A ti te gusta?

ONO

Me parece que es... es tan... ya sabes.

MEKAS

Quizás deba verla en el estado de ánimo adecuado.

LENNON

No es más que una película casera.

MEKAS

Sí. [*Pausa*]

LENNON

No presentamos *Smile*.

MEKAS

Ni sus autorretratos.

ONO

Es cierto.

LENNON

Smile es increíble.

[*Smile*, también conocida como *Film No.5*: John sonríe en un jardín filmado a doscientos cuadros por minuto. Tres minutos se expanden telescópicamente a cincuenta y dos.]

ONO

También la música es...

MEKAS

Oh, ¿tiene música?

Historical Boxes

Yoko 1933 Vit B2 {Kuhn, Szent Györgyi & von Jauregg. Fluorescent light.
reflecting sound stern
Roosevelt - New Deal - campaign button. FM radio.
Bank crisis. E.H. Armstrong
Fed. Bank. Deposit Insur. Sholokov: seeds of Tomorrow. fragment
USSR - dipl. rel. with US - Flag
Start purges; - bullet
Tennis shorts, comic book
Hitler to power - arm band. 16 mm sound projector
Repeal of prohibition - bottle
Japan + Germ. withdraws fr. League.
Stavisky case. Cage: Sonata for clarinet; 6 short inventions.
Actatine Plutonium Promethium Neptunium disc. Mc Millan & Abelson
Riboflavin

John 1940 pure penicilin 24 Avg. Gödel - math. Jeep. Radar. turbo jet.
Butter, sugar, bacon rationed in UK
Evacuation of 400,000 children fr. London.
Finno-Soviet peace treaty. penicilin Sholokov Don Flows Home to Sea.
Germany attacks Norway, Denmark.
Trotsky killed * Belgium. Holland, Lux + France *
Churchil. Blood + toil speech. Nylon stocking
Dunkirk evacuation. - sand fr. Dunkirk
France - armistice - 400,000 french soldiers surrender Vichy
Germans → channel islands "Sea Lion" Th. Mann transposed heads.
* Battle of Britain RAF 1st raid on Berlin
- Massive attacks on London
50 US destroyers to UK. Cage - Living rm. music.
Hi Sea Lion postponed. Italians attack Greece.
"Barbarosa" plan Lend Lease. Africa war.

George Maciunas' notes for John Lennon and Yoko Ono's "historical boxes." In the finished boxes, each note item is represented by a "symbolic" object.

Notas de George Maciunas para las "cajas históricas" de John Lennon y Yoko Ono, realizadas entre 1966 y 1970.

ONO

Funciona así: uno trae su instrumento y todo el mundo trae sus instrumentos. Entonces empezamos a tocar al ritmo de una especie de...

MEKAS

Ah, entiendo.

ONO

Es un evento.

2.

MEKAS

[*Dirigiéndose a Yoko*] Richard Foreman estaba escuchando tu disco el otro día, y dijo: "Así es como sonará en el futuro el rock and roll".

ONO

¿Eso dijo, que así sonará la música rock?

LENNON

Genial.

MEKAS

O que "así debería ser".

ONO

No lo sé.

MEKAS

¿Quién sabe cómo debería sonar el rock?

LENNON

¿Sabes? Yo sí creo que así sonará en el futuro.

ONO

Yo creo que la gente estará cada vez más desesperada, y que, de alguna manera, buscarán la forma de expresarse con sonidos más que utilizando palabras.

MEKAS

¿Qué me dices de tu música? ¿Has estudiado música alguna vez?

ONO

La música siempre estuvo a mi alrededor. Mi padre quería que fuese pianista. Él era un gran pianista, pero no logró ganarse la vida con ello, así que se convirtió en banquero. Y siempre se arrepintió, porque su propio padre había sido banquero. Cuando su padre murió, dejó muy en claro que deseaba que su hijo, mi padre, se dedicara a trabajar en un banco. Por eso sintió que su primer hijo o hija debía ser pianista. Cuando yo era una niña, siempre estaba pendiente de si mi mano era lo suficientemente grande como para que yo tocara el piano.

MEKAS

¿Si tus dedos eran lo suficientemente largos?

ONO

Sí, pero yo era una niña muy inquieta, y me insistieron demasiado con que practicara piano, que compusiera música, sobre todo música occidental. Eso generó en mí un complejo de inferioridad. No me gustaba la música y no quería tocar el piano. Eso no quita que siempre me interesaran las canciones. Es diferente a tocar el piano y toda esa historia. En la Universidad Sarah Lawrence me la pasaba componiendo canciones, creo que siempre me gustó. Luego, cuando me mudé a Nueva York, empecé a tocar, como aquella vez en la que tú también estabas y tocamos en el Carnegie Recital Hall. Interpreté toda una serie de suspiros y gemidos, cosas así, pero la gente no me entendía en esa época. Jill Johnson escribió algo sobre una niña que suspiraba y gemía... También Richards o algo así, del *New York Times*, él también escribió algo. Decía que, bueno, tú sabes, quizás ella se convierta, en

un futuro, en una compositora, pero que por el momento solo sabe producir títulos. Los títulos de mis canciones, como *Grapefruit,* le habían gustado. Así que creo que no me tomaron muy en serio, solo a medias... Y el público se reía. Estábamos a oscuras, oscuridad total, y se escuchaban todos estos gemidos y quejidos. Decían que les hubiera gustado verme tener un orgasmo, se burlaban de mí, de las cosas que hacía. En Londres tampoco me fue bien. Probablemente la gente no lo apreció tanto porque sonaba a puro grito. [*Risas*]

MEKAS

¿Has escuchado algo del material que está produciendo Meredith Monk?

ONO

No, no tengo idea de qué está haciendo Meredith Monk.

MEKAS

Ha estado explorando ese camino hace un tiempo, pero utilizando sonidos completamente diferentes. Nunca antes escuché a alguien cantar como tú, con tu tipo de sonidos. ¿Hay alguna influencia que provenga de tus orígenes japoneses?

ONO

No creo. Creo que los japoneses tampoco estarían encantados con lo que hago...

MEKAS

¿Porque es demasiado occidental?

ONO

Sí, es occidental, sabes. Digo, es otra cosa.

MEKAS

¿Hay acaso algo occidental en tu modo de cantar, o hay algún tipo de canto japonés que sea occidental?

ONO

Mi entrenamiento fue en música occidental, sobre todo alemana. En Japón aprendí muchas canciones, por ejemplo canciones italianas.

LENNON

Solo intentaste cantar, en Japón.

ONO

Sí, intenté cantar en Japón. Dijeron que tenía una buena voz para la ópera, y que quizás algún día podría cantar en La Scala. Soñé con ello. Mi entrenamiento vocal fue muy occidental. Pero luego, en cierto punto, ya en Nueva York, me sentía demasiado desesperada como para simplemente cantar óperas.

MEKAS

Aun así, uno sabe que no puede escapar del lugar de donde viene, de la propia raza, los recuerdos y la cultura. Debe haber algo que arrastras desde allí atrás y lo estás fusionando con algo que no es fácil de definir...

LENNON

Creo que tiene más parentesco con la niñez que con cualquier región del mundo, porque la primera vez que la escuché cantar sentí que nunca había escuchado algo así, ese tipo de voz. Pero mucho de lo que hizo y hace se parece a lo que uno hace cuando se acuesta en la cama, de noche, a solas y emite una especie de "uh-arrh-aahh". Cosas que uno hace para entretenerse cuando no puede dormir. Ese tipo de ruidos en escena (no me refiero a cuando ella los hace fuera del escenario) son parte de una búsqueda, un intento por encontrar los diferentes ruidos que uno puede emitir con su garganta. Inmediatamente me recordaron a las cosas que yo hacía de niño.

MEKAS

¿Cuándo comenzaste a cantar usando este estilo, cuándo empezaste a avanzar en esa dirección?

ONO

Hacia 1959, en esa época en la que empezaba a trabajar en ese loft de la calle Chambers, ¿te acuerdas?

MEKAS

Sí.

ONO

Pero el canto y los gemidos son cosas que la gente hace de cualquier manera. Cantar, gemir y chillar son expresiones universales.

MEKAS

Sí, pero nadie lo piensa, o lo hace, como si fuera música. Al menos no conscientemente.

LENNON

Es como Warhol, cuando pinta las sopas Heinz [sic] y esas cosas... Su intuición lo condujo a eso, a concientizar a la gente sobre eso. Es lo mismo, ¿no? Yoko nos concientiza sobre nuestra propia voz.

MEKAS

Sí, sobre ciertas cualidades vocales y sonoras que no podrían expresarse a través de otro tipo de canto. Son cualidades muy emotivas, directas y crudas, que desaparecerían si uno las refinara. Es algo muy personal y a la vez muy abstracto, pero es muy, muy real.

ONO

Verás, creo que a la gente no le gusta porque es demasiado real. Por ejemplo, los compositores están acostumbrados –sobre todo los occidentales, aunque asumo que los orientales también, seguramente– a tomar una emoción triste y a refinarla para que encaje dentro de un estilo de música aceptada. Entonces, en vez de decir: “Oh, estoy triste” o algo similar, dicen [*cantando con voz impostada*]: “Oh, estoy tri-iiii-isteee, oo-hh, oo-h, oo-hoo-hoo-hh, eeee-stoooy triii-iii-steee, eee-stoy triste”. Si uno pone las cosas en un contexto operístico, la gente está dispuesta a

escuchar. Pero creo que cuando estoy muy triste o muy cansada empiezo a tartamudear. Entonces la gente comenta: "Pero tú no tartamudeas". Y me doy cuenta de que es cierto, no suelo tartamudear. Pero mi mente está tartamudeando, y estoy haciendo grandes esfuerzos por ocultarlo. Es como cuando necesito decirte algo de forma desesperada pero me da timidez, y no sé qué decir, o temo salir lastimada, o algo así. Entonces tartamudeo, o digo algo como: "Juh, Juh, Juh, Juh, Juh, Juh, Mekas, ah, ah, ah, ah, ah, podrías...". Entonces recupero el control de mí misma, como lo hace cualquier persona en un contexto social, y digo, una vez que logré apaciguarme: "Oh, Jonas, por cierto: ¿te importaría proyectar mi película en tu cine?", algo por el estilo. Pero de hecho la gente, en su mente, siempre está tartamudeando.

MEKAS

¿No crees que en tu caso hay también un mecanismo formal que busca quebrar y dar una nueva estructura a la realidad cruda? Porque si no la quiebras en términos formales, esos exabruptos emocionales no se verían muy interesantes. Ese tartamudeo es un procedimiento formal.

ONO

Sí, sí. Quizás necesito formalizarlo porque me educaron en un ambiente musical. Quizás eso sea efectivamente lo que pasa.

MEKAS

Al mismo tiempo, es muy orgánico, vas a las raíces mismas de las cosas.

ONO

Sí, sí. E incluso pienso que mis gritos y alaridos son demasiado formales. Pero la gente los entiende como gritos y alaridos, nada más. No ven patrones rítmicos, formas de comunicación o nada de eso. El punto es que no creo que en la vida real, a nivel mental y en el plano del alma, la gente sea tan delicada como para decir: "Oh, Jonas, ¿cómo estás?". La música es desarrollada y cultivada hasta que alcanza una forma refinada. En ella, la gente habla con la misma delicadeza con la que hablan las personas corrientes, y está mal, porque no es real. En

nuestras mentes, en lugar de decir: "¿Cómo estás?", "Estoy muy bien", estamos gritando, llorando y dando alaridos, pero nos pasamos todo el rato tapando esas emociones.

Por eso, lo que intento hacer con mi música es, en cambio, algo que yo no sienta falso. No puedo aceptar decir cosas como: "Oh, oh Jonas, oh Jonas", no puedo. Tengo que decir cosas como: "Juh, Juh, Juh, Jo-oh". Así es como me siento de veras.

MEKAS

Comprendo.

ONO

Por eso mi música es un tartamudeo constante. Eso es lo que siento más intensamente. [*Suspira*] ¿Recuerdas la música que acompaña la película *Fly*? ¿La recuerdas particularmente?

MEKAS

Sí.

ONO

En esa, de hecho, estaba interpretando un pasaje de una ópera. Ahora no recuerdo bien la melodía.

MEKAS

Quizás por eso dije que pienso que *Fly* es una película operística.

ONO

[*Tararea una melodía*] Da-da, da-da, dah-da, dah-da, algo así, pero distorsionado. Cuando uno es muy joven y fresco y no sabe nada de la vida, canta con voz clara. Pero luego empieza a sentir todo tipo de dolores, de distorsiones y de angustias que produce la vida. Entonces uno empieza a cantar cosas como "da-da-da-da", o "a-a-h, a-a-h, ah, uh, u-hh-uh". Lo que hice fue tomar el tema de una ópera y lo repetí infinidad de veces. Pero está distorsionado a tal punto que se vuelve irreconocible, uno no distingue que es el tema de una ópera.

MEKAS

Es como cuando Ken Jacobs selecciona un fragmento de una vieja película de Hollywood y lo vuelve a filmar, a su propia manera, repitiendo fotogramas, proyectándole cosas encima, reduciendo su velocidad, haciéndolo correr hacia atrás, retomando la proyección en otra parte, sobre la pantalla, filmando al material ya filmado... se convierte en su propio tartamudeo sobre el tema de la película original.

ONO

El tema es que siento demasiado dolor en mi ser como para organizar algo. Así que no me queda más alternativa que salir y trabajar con mi tartamudeo más inmediato...

MEKAS

Es como el *action painting* pero con la voz.

LENNON

Eso mismo dije yo. Imagino que las reacciones de la gente a su música son como las reacciones que imagino se producen ante la pintura abstracta y el *action painting*. Lo que ocurre es que la gente tiene una barrera intelectual inmensa, incluso la gente no intelectual, ante todo aquello que sea real o espontáneo. Necesitan dar una vuelta inmensa o atravesar la ruta 66 antes de poder aceptarlo. Y la música de Yoko destruye esa resistencia.

MEKAS

Hay un condicionamiento muy marcado en el terreno del canto. Lo mismo pasa con las voces en el teatro, en los diferentes usos de la voz. Están tan entrenadas que es muy difícil escapar a ese condicionamiento.

LENNON

Cuando uno escucha a los viejos cantantes de blues o a los antiguos cantantes de folk ingleses, a todos aquellos cantantes verdaderos a los que llegaron a grabar antes de que murieran, cantaban cosas como: "Voy bajando por la mina, uh-uher-erm". Y lo cantaban todo, con un vozarrón luego de cada palabra; eso es aceptable. Solo por el hecho de

que usaran sus gargantas ya lo vale, no eran cantantes entrenados y no estaban simplemente cantando una historia, sino que le agregaban a la canción su propia personalidad. Cantaban: "Bajando hacia la mina, um-hu-um-m" y ahí estaba su marca registrada. Pero, a la vez, hacían alarde de sus voces.

ONO

Cuando conocí a John, por ejemplo, encontré algo diferente dentro de mí. Fue un gran progreso para mi obra. Mientras estaba en Nueva York, la mayoría de mis amigos estaban componiendo música electrónica. A mí me deprimía todo eso, porque la dirección que estaban eligiendo me parecía demasiado impersonal, ¿sabes?

MEKAS

Sí...

ONO

Era todo demasiado intelectual para mi gusto. Y yo, mientras tanto, estaba haciendo mi "Uh-h, uh-h, uh-h, uh", y así era como me sentía. Y cuando canté en el Carnegie Recital Hall, todos mis amigos, que eran los típicos artistas neoyorquinos crueles, pensaron que mi trabajo era demasiado personal y tenía poca gracia. Sus comentarios me daban a entender que mi canto era de algún modo bestial y que no era lo suficientemente cool. La dirección que había elegido el mundo del arte en Nueva York era lo cool, un arte frío y distante...

MEKAS

Jack Smith estaba haciendo cosas en la misma dirección que tú...

ONO

Sí, lo entiendo, sí. Lo que me pasó es que sufrí tanto en esa época que me mudé a Londres. Y fue la cosa más maravillosa, mudarme a Londres.

LENNON

Ya me parecía...

ONO

Entonces conocí a John, y ellos tocaban esta música que yo no comprendía. No había tenido oportunidad de entenderla hasta ese momento. No sabía nada de pop ni de nada por el estilo. La música electrónica tiene un tipo de ritmo muy complejo. Y ellos tocaban este tipo de música que sonaba como "dumm-da-da-da-da-da-dat", un tempo que sonaba a uno-dos-tres-cuatro. Entonces pregunté: "¿Por qué su tempo suena a uno-dos-tres-cuatro?". No lograba entenderlo. Me dijeron que había muchos ritmos complicados, como por ejemplo [*imita uno de los ritmos*]. En ese momento me di cuenta de que el tempo de los latidos del corazón es simplemente "uno-dos, uno-dos".

MEKAS

¿No laten más bien "uno-dos-tres"?

ONO

¿Tu corazón late así, uno-dos-tres?

MEKAS

Oh, ya veo... Uno no siempre conoce a su propio corazón... ¡Quizás mi corazón no está andando bien! Tiene un tempo de vals.

LENNON

Correcto.

ONO

No, no es que primero sea seis-cinco y luego se convierte en un ocho-cinco, no es así. La música de longitud de onda es muy compleja rítmicamente, pero deriva hacia terrenos intelectuales, ¿me entiendes? Me doy cuenta de que la música electrónica estaba desconectada de la gente. Se produjo una especie de falta de comunicación. Y el motivo no es solo que carecía de ese aspecto personal y bestial que a mí me interesaba, sino también que se fue alejando cada vez más del ritmo real de los latidos del corazón. Los latidos definen el ritmo más básico e íntimo que tenemos. "Uno-dos, uno-dos, uno-dos." [*Su voz imita el sonido real de los latidos*] Porque así es como

estamos viviendo, por eso estamos vivos, porque tenemos un corazón que late. Y por eso la música clásica en los comienzos se apoyaba en ese tempo, uno-dos, uno-dos. Luego exploró el uno-dos-tres, uno-dos-tres, uno-dos-tres, ese ritmo tan típico del vals. Empezó a indagar en todo tipo de ritmos complejos, se fue alejando cada vez más del cuerpo. Y, claro, nuestra mente es tan sofisticada que podemos comprender ritmos complejos a nivel mental. Desde el momento en que conocí a John entendí por qué el rock es tan popular, no me sorprende para nada. Porque en el fondo la gente es muy honesta. Uno no puede engañarlos, no puede confundirlos con música demasiado intelectual, demasiado sofisticada, electrónica y falsa. No se puede hacer eso. La gente ama al rock and roll porque incorpora ese latido del corazón, ese "bum-ba, bum-ba".

LENNON

Como verás, la he convertido a mi credo.

ONO

Hace poco leí una crítica que decía: "La música de la Señora Ono es bastante simple". ¿Sabes? Como si fuera algo malo.

MEKAS

[*A John*] Me enteré de que te estás volviendo más complejo...

ONO

[*Risas*]

LENNON

Pero la música no se ha vuelto más compleja. Yo, por mi parte, sí.

ONO

En serio, digo... "La música de la Señora Ono es, de hecho, bastante simple, ¿No creen? No tiene la complejidad de Stockhausen, o de...". Yo prefiero que así sea. Quiero que haya un ritmo básico que sirva de sostén a toda mi música. Quizás mi voz pueda hacer cosas más complejas, quizás pueda interpretar esos ritmos mentales. Quizás pueda

revelar el ritmo mental en mi voz pero preservar el ritmo corporal en el acompañamiento.

LENNON

¿Quién dijo eso? Lo siento...

ONO

Algo de eso se menciona en las críticas...

LENNON

No, no. Me refería a quién dijo que mi música se está volviendo más compleja. No es así en absoluto.

MEKAS

No, nadie lo dijo. Lo dije solamente para ver cómo reaccionabas. No quise...

LENNON

Mi música no se ha vuelto más compleja. Puede que me haya dirigido en esa dirección en algún momento, pero ya no.

ONO

Creo que él siempre es demasiado auténtico como para meterse con cosas así de sofisticadas.

MEKAS

Sí, creo que la riqueza de medios no significa que la música sea más compleja o que implique un progreso...

ONO

No, no lo es. Su nuevo álbum lo muestra a John, una vez más, tal cual es. Simplemente dice lo que quiere, y lo hace con un acompañamiento de guitarra muy simple. Y creo que ambos vamos en esa dirección. Pero yo sé que si en vez de preguntar: "¿Por qué, por qué, por qué, por qué?", pregunto: "¿P-p-or qu-qué, oh, po-r q-qué, oh po-r-r qué-é-é?" (más lentamente, de un modo operístico), la gente creerá que es más fácil de escuchar, y yo lo sé. Pero no lo puedo hacer.

MEKAS

Pero en tu música hay algunos sonidos electrónicos.

ONO

Sí, claro que sí. Pero esa es otra cuestión. No estoy en contra del uso de los dispositivos electrónicos en la medida en que funcionen. Seguramente muchos compositores sofisticados me lo cuestionarían...

MEKAS

De nuevo, estamos hablando de la riqueza de medios.

ONO

Sí, pero sé que esos compositores, si escucharan mi trabajo, dirían: "Bueno, todo lo que hizo fue introducir un eco allí", o algo así. No estoy usando medios electrónicos complejos. Simplemente los uso porque funcionan. Recuerdo esos tiempos en los que los grupos más snobs y "de moda" se burlaban de la música que hacía uso de ecos. "No es más que un efecto sonoro", dirían, o "está pasando la cinta al revés", ese tipo de cosas.

3.

MEKAS

Me molestó un poco la reacción del público a la película *Fly*. De hecho, creo que reaccionaron más que nada a la banda sonora. Creo que pensaron que estabas intentando imitar los sonidos que hace la mosca, o algún tipo de Mosca Esencial. Por eso empezaron a emitir sonidos similares.

ONO

[*Sorprendida*] ¿En serio?

MEKAS

Sí. Lo tengo grabado. Grabé la primera parte, cuando cantas. Eventualmente se rindieron, y se limitaron a observar. Pienso que tal vez el sonido avanzaba demasiado en paralelo a la imagen.

LENNON

Son dos líneas paralelas, eso es lo que pasa.

ONO

Siento que la música en *Fly* se vuelve totalmente independiente, así la siento yo.

MEKAS

Una vez que uno se acostumbra a ella, así se siente.

ONO

Al verla con música pensé: "Bueno, quizás la película sea el acompañamiento de la música". [*Risas ligeras*] No está claro cuál acompaña a cuál, la película bien podría ser el acompañamiento de la música. [*Otra vez, risas ligeras*] Al comienzo, al hacer la película, decía: "Quizás debiéramos juntar a varias

John Lennon y Yoko Ono durante la famosa acción Bed-in, Montreal, 1969.



moscas y dejarlas que emitan su sonido todas juntas. Ruido de mosca". Pero no sonaba bien. Luego John tocó algo con la guitarra que sonaba casi a ruido de mosca.

MEKAS

Eso fue genial, le agregó otra dimensión a la película, me gustó mucho. Ese sonido empieza a los diez minutos de la proyección, más o menos.

LENNON

A los quince.

ONO

Estoy segura de que hay mucha gente que ahora entiende mi música y que jamás la hubiese entendido a menos que yo mencionara que John fue una gran influencia para mí. Me influenció en su uso de la guitarra y en cosas por el estilo. Me influenció en las secciones rítmicas. En ese sentido, me siento mucho mejor ahora. Creo que, con esa base subterránea, mi trabajo se vuelve más aceptable...

4.

MEKAS

[*A John*] ¿Y cómo te ha influenciado todo esto a ti?

ONO

¿John? [*Risas ligeras*]

LENNON

Yoko me influencia básicamente en todo lo que hago. No sabría cómo expresarlo, realmente.

MEKAS

Quizás uno necesita más tiempo para tener esa perspectiva.

ONO

Sí. No se puede ser objetivo al respecto.

LENNON

De hecho, ella influencia el modo en que canto. Digo, estaba camino a convertirme en un cantante de rock convencional.

MEKAS

Noté que en tu último disco hay sonidos nuevos.

LENNON

Yo iba camino a ser un cantante de rock formal, al igual que un cantante de ópera, de algún modo. Y luego de pasar tiempo con Yoko y escuchar sus trabajos vocales, me di cuenta de lo limitado que estaba siendo con mi voz, de los límites que le había impuesto. Así que, gracias a ella, volví a abrir mi garganta.

ONO

También pienso que...

LENNON

Le dio más realismo a mi voz.

ONO

Quizás siempre fue verdadero, pero lo que John hizo con la sección de guitarras en *Why* es increíble, se volvió completamente loco. Creo que ambos nos influenciamos mutuamente a través del diálogo. Disfruto este intercambio más que nunca cuando improvisamos, empiezo a entrar en su sintonía y él empieza a entrar en la mía, y así seguimos... Por otra parte, John ya venía haciendo películas en 8mm, eran películas caseras pero creo que eran muy buenas. Tenían un estilo similar al de Brakhage.

MEKAS

¿Dónde están esas películas, todavía las tienes?

LENNON

Sí, están todas en casa.

ONO

Antes de conocerlo, ya las estaba haciendo. Luego nos conocimos y [*Yoko susurra algo*]... ¿Cuál fue esa? Hizo un autorretrato y después hizo *Apotheosis*.

LENNON

No, ella hizo... esa. Quiero decir que esa película existe gracias a ella.

MEKAS

¿A quién pertenece entonces *Apotheosis*?

LENNON

A mí, esa es mía.

MEKAS

Oh, ya veo.

LENNON

Por eso usamos créditos, Jonas. Como...

MEKAS

Ah, me había olvidado. No recuerdo qué decían los créditos.

LENNON

La idea se me ocurrió después de que ella me contara su idea para *Up Your Legs Forever*.

MEKAS

¿Qué tan vieja es esa idea?

LENNON

Oh, bastante vieja. Lo mismo que la idea de hacer *Fly*.

ONO

Cuando le conté a John mi idea de hacer *Up Your Legs Forever*, le gustó tanto que al poco tiempo se le ocurrió la idea para *Apotheosis*.

LENNON

Que es como *Up Your Legs Forever* [*Risas*]... de verdad.

ONO

...Ascender... Yo siento que *Up Your Legs Forever* es un film muy físico, mientras que *Apotheosis* es una experiencia más espiritual. Luego, como medio año más tarde, descubrí súbitamente que es una película maravillosa. "¡Dios mío!", pensé, y me sentí muy orgullosa de John, pero al mismo tiempo sentí celos, y me enojé. Es una película fantástica, pero yo pensaba que estaba progresando en mi trabajo cinematográfico y de pronto llega él y se roba mi escena. Es tan buena que incluso pensé: "¡Dios mío, no puede ser tan buena!". Y luego me dije: "Bueno, si van a pasarla en Nueva York debe ser así de buena". [*Risas*]

MEKAS

Es una de esas películas de las que querría tener mi propia copia.

LENNON

Genial, te daré una copia.

ONO

Sí, sí. Es el tipo de película que yo querría haber hecho.

MEKAS

Es una metáfora.

ONO

Todo, todo, todo...

LENNON

Ni bien Yoko me mostró una cierta forma de... no sé si decir diálogo, pero hizo que yo fuera consciente de...

ONO

Instrucciones, fueron instrucciones.

LENNON

Bueno, sí, fueron instrucciones, me enseñó cómo expresar algo según los modos del cine. Antes, las películas eran solo algo que yo había visto, sean de Hollywood o de donde fueren. Había visto algunas películas underground, pero nada en especial. Pero luego me enseñó cómo expresarme en cine, aprendí siguiendo sus instrucciones y permaneciendo cerca de ella. Siempre pensé, antes de hacer películas, que debía saber de esto y de aquello, pero ella me abrió la mente y me demostró que simplemente podía decir las cosas del mismo modo en que lo hago en una canción o en un poema. Es como un poema, sabes, un poema que no tiene palabras. Creo que pienso al cine del mismo modo en que ella piensa al rock and roll, lo hago del mismo modo en que ella encaró al rock con su propia voz, con sus sonidos, con su forma de editar y de grabar en cinta. Me di cuenta de lo tenso que estaba, que estaba empezando a envejecer, que me estaba volviendo rígido en mi forma de expresarme. Y ella me abrió de par en par, así como yo la abrí a ella de par en par. Porque ella era una intelectual, y juntos hicimos trizas nuestras propias pretensiones.

ONO

Es imposible debutar con una película mejor que *Apotheosis*.

LENNON

No creo que sea realmente tan especial. Pero los escucho hablar sobre ella y empiezo a preocuparme... No me había detenido a pensar demasiado en ella, no era más que un poema inspirado en el trabajo de Yoko, entonces fui y lo hice. Gané experiencia por el simple hecho de verlo concretado...

MEKAS

Bueno, puedes seguir viéndolo de esa manera. Pero una vez que sale al mundo...

LENNON
Sí, ha empezado a cobrar vida propia desde que la proyectaste aquí.

ONO
Yo sufrí un poco, porque pensé en *Up Your Legs Forever*. La idea de mostrarla fue mía, y es algo realmente diferente. Está todo bien, es una propuesta diferente y comprendí que hay una influencia mutua. A veces John toca una forma armónica en su guitarra para mí, y quizás antes ya la usó en alguna canción, pero cuando yo la utilizo se convierte en otra cosa. De todos modos, estaba un poco a la defensiva. Pensé: "Si vas a organizar un festival de cine, *Apotheosis* será la única buena película en el programa, así que debo preparar algo nuevo". [*Risas*] Por eso hice estas dos películas, para ti. Tengo, de algún modo, sensaciones encontradas. También me enorgullece tener un marido así. [*Risas*]

LENNON
A mí me pasa lo mismo con tus trabajos vocales.

ONO
Sí, sí...

LENNON
Siempre pienso: "Yo debería haber hecho eso".

ONO
A John le gusta mi voz. [*Risas*] Así que somos felices, en ese sentido. Tenemos suerte de que a ambos nos gusta el trabajo del otro.

MEKAS
[*A John*] ¿*Self-Portrait* es tuyo?

LENNON
Sí.

ONO
Sí, esa película la hizo John.

MEKAS

Aún no la he visto.

LENNON

Bueno, no es más que un primer plano de veinte minutos de mi pene. Es un poco aburrida de mirar, la verdad. La idea es más divertida que la película. Tampoco está bien filmada, es un poco, no sé... Me gustaba más la idea de lo que me gusta el film.

ONO

No, yo veo de un modo diferente a *Self-Portrait*. Verás, hay gente en la vanguardia que ya había mostrado antes partes de su anatomía. Entonces dicen: "Oh, eso ya se hizo antes". Pero no es eso...

MEKAS

Ese es el estilo de George Maciunas.

ONO

Sí.

MEKAS

George siempre está hablando sobre quién hizo primero qué cosa.

ONO

Sí, pero si uno ve *Self-Portrait*, se da cuenta de que está hecha de un modo muy directo, nadie antes lo filmó así. Siempre tienen un trozo de soga atado al pene, siempre le agregan algo. En Dinamarca lo vi hecho de ese modo. Pero esta es una película mucho más pura, más franca al respecto.

LENNON

Surgió como inspiración luego de hacer *Smile*, porque *Smile* son tres minutos amplificados que acaban durando cincuenta y dos. Es maravillosa, es como acceder al alma de alguien. Es como un retrato en movimiento, colgado en la pared, como un Renoir que a la vez te sonríe. Y luego pensé que...

[*Se acaba la cinta*]

5.

Continuación. 21 de diciembre de 1970.

LENNON

¿Dónde lo dejamos?

MEKAS

Eh... en tus películas en 8mm.

LENNON

Oh, esas, sí. Bueno, eh...

MEKAS

Tendrás que traerlas uno de estos días.

LENNON

Sí, supongo que sí.

MEKAS

Quizás las veas con otros ojos, ¿sabes? ¿Cuándo fue la última vez que las viste?

LENNON

Probablemente hace un año y medio, quizás más. Las hice hace unos cuatro años, cuando escuché hablar de lo que se daba en llamar el cine underground. Empecé a descubrir a gente como Bruce Conner, que nos empezó a enviar sus películas para que las viéramos, porque usaba música de los Beatles de fondo, cosas así. Estuvimos un largo tiempo jugueteando con las películas en 8mm, hicimos películas chistosas, comedias, intentamos hacer películas graciosas en 8mm, películas caseras. Empecé a filmar todo en cámara lenta o a sobreimprimir imágenes constantemente. Editaba mi propio material. Cada película de cuatro minutos es un film en sí mismo.

Algunos de ellos están enganchados a otros. En una ocasión empalmé varias películas juntas, pero resultó tan aburrido de ver todo junto...

MEKAS

Empezaste a usar cada vez más el montaje en cámara, directo.

LENNON

Sí, correcto. Luego de filmar varias películas y de editarlas mientras las filmaba, pensé: "Bueno, a ver, intentemos montarlas de verdad, veamos si las puedo editar y si puedo hacer algo con ello". Pero siempre me resultó mejor filmar y montar desde la cámara mientras lo hacía, ¿sabes?

MEKAS

Por supuesto, y aun así puedes editar ese material después. Pero implica atravesar un proceso completamente diferente.

LENNON

Claro, siempre hay cosas que filmas que mejoran con la debida edición. Como cuando uno filma agua, cuando uno filma el agua en la piscina luego puede hacerla correr hacia atrás y filmarle algo encima, para lograr todo tipo de...

MEKAS

... sobreimpresiones.

LENNON

Sí, sobreimpresiones, todo el tiempo. Pero luego se empezó a usar el Super 8... Me llevó como un año aprender a usar las cámaras Canon de 8mm, y luego aparecieron cámaras nuevas y ya no pude aprender a hacer sobreimpresiones con ellas, así que dejé de hacerlo.

MEKAS

Y sobre el material... ¿Quién montó, por ejemplo, *Give Peace a Chance*?

LENNON

Ese es un trabajo que hizo sobre todo Yoko.

ONO

¿*Give Peace a Chance*?

LENNON

La edición y todo eso fue obra de ella. Yo no tenía ningún tipo de experiencia con el montaje, así que aprendí mucho de ella.

ONO

Bueno, para una película así uno tiene que tener otro tipo de mentalidad.

MEKAS

Es, de algún modo, una película informativa.

ONO

Siento que el montaje de la película está todavía en proceso. No estoy muy satisfecha con el resultado. Creo que debo quitarle unos diez minutos, quizás más.

MEKAS

Noté que conservaste toda la discusión con el historietista Capp.

ONO

Ese es buen material.

MEKAS

Creo que el material habla por sí mismo.

LENNON

Creo que la idea principal aquí es que no tengo la menor idea de ciertas cosas. Así que, cuando me enfrento a algo nuevo, lo hago con miedo. La primera vez que entré al estudio de grabación, me asustó tener que transferir todas esas pistas diferentes a una sola pista. Pero al ver a Yoko trabajar con ese ritmo, tam-tam-tam-tam, con esa seguridad... me contagió la confianza necesaria para manejarlo por mi cuenta. Ella no tenía demasiada experiencia en el tema, pero daba la impresión de que era algo que había hecho toda su vida.

ONO

No, no es así. Lo que pasa es que a mí, quizás, no me da miedo hacerlo. Hay muchas cosas que sí me da miedo hacer, pero esta es una de las pocas cosas que no. Creo que todo es cuestión de si a uno le da miedo o no hacerlo.

6.

MEKAS

Siento que tu gran fortaleza en el cine es conceptual, es la idea que tienes del arte, tanto en *Legs* como en *Smile*. Y con eso no me refiero al material o a la información que recolectas.

ONO

Hubo una época en mi vida en la que solamente me dedicaba a dar conciertos en los que no producía ningún sonido más allá de lo que llamo "música de la mente", donde cada persona que viene intenta conectarse con su propia música de la mente, supongo. Tratan de involucrarse en un evento en el que no hay ningún tipo de sonido. Entonces, en vez de escuchar al sonido físico y material, escuchan lo que ocurre en sus propias mentes. Me metí de lleno en eso, y di muchos, muchos conciertos silentes en Londres y en otros sitios. Todo eso comenzó en Nueva York. En ese período, dejé de gritar, dejé de emitir los alaridos que venía usando desde comienzos de los sesenta. No sé, me moría de ganas de gritar y chillar, pero no lo hacía. En esa época conocí a John, y sentí que estaba lista para volver a gritar. Así es como pasan las cosas. Lo mismo me ocurrió con el cine. Cuando volví de Japón, en 1964, recuerdo que te di ese guion que se llamaba *The Six Scripts to Jonas Mekas* [Seis guiones para Jonas Mekas], y me dijiste: "¿Por qué no haces esas películas? Si las haces, te daré una noche entera para que las muestres en la sala New Yorker". Para mí ese fue un gesto muy importante, entonces me dije: "Dios mío, tengo que hacer esas películas". Pero el problema conmigo es que, a veces, desde el plano físico, me es imposible hacer películas. En primer lugar, no tenía dinero ni para comprar una cámara o película virgen, y tampoco sabía cómo operar la cámara. Fue como si alguien me dijera: "¿Por

qué no viajas a la luna?". Por eso en ese momento, y gracias a ti, decidí hacer películas en base a instrucciones. Todas esas instrucciones que te di en ese momento son las mejores instrucciones que escribí, creo. Eran instrucciones casi imaginarias, incluso cosas que son imposibles de llevar a cabo. Por eso cuando me preguntaste por qué no las filmaba, intenté decirte, Jonas, que mis películas son instrucciones para que alguien más las haga. Te lo dije tartamudeando, siempre me lo digo a mí misma mentalmente, porque me es imposible decírtelo. Quizás puedo decirte: "Pero, Jonas, t...t...t", pero no puedo terminar la frase. No sabía cómo comunicarte que en realidad soy una cineasta que filma instrucciones.

MEKAS

Y mi problema es que siempre intento convencer a la gente de que haga películas, tengan o no instrucciones...

ONO

Esa película que llamé *Bottoms*, todo eso... no son más que películas basadas en instrucciones para que cualquier otro las filme.

MEKAS

Peter Kubelka se siente muy orgulloso de que cualquiera en los próximos quinientos años podrá, a partir de sus notas, reproducir su película *Arnulf Rainer*. Todas las películas desaparecen, sea por la fragilidad de los materiales o por las estupideces humanas, pero su película seguirá existiendo, dice. Pero ahora entiendo que no estará solo: tus películas podrán reproducirse gracias a tus instrucciones, será muy, muy fácil...

ONO

Y, además, las notas son muy cortas.

MEKAS

Es un género cinematográfico en sí mismo, el género Fluxus.

ONO

El film *Fly*, por ejemplo, dependía enteramente del movimiento de la

mosca. Uno debe simplemente editar la película según los movimientos de la mosca... Esas son mis notas...

MEKAS

Sin embargo, creo que será más difícil reproducir una película como *Fly* que una como *Legs*...

7.

ONO

Legs fue más un evento, o happening, que una película. Pero *Fly* me demandó tanta energía que me hace sentir tonta, porque *Apotheosis* no requirió de tanta energía.

MEKAS

¿*Fly* les demandó más energía que *Legs*?

ONO

Sí. Pero creo que *Apotheosis* es una película mejor. Lo que siempre le digo a la gente, mientras me rio de personas como Stanley Kubrick, que necesita millones y millones de dólares y muchos años para hacer una película que no dice tantas cosas como las nuestras, es que se puede filmar con muy poco presupuesto y en un período muy rápido de tiempo. John me enseñó que se puede salir y hacerlo, mientras que yo estaba demasiado ocupada pensando en cómo hacerlo. E incluso ahora, que hay tantos niños en el mundo muriendo de hambre, pienso que es un crimen usar demasiado dinero para hacer una película. Hay cineastas que usan suficiente dinero como para construir una ciudad.

MEKAS

Sí, pero luego nos enfrentamos a la pregunta sobre los diferentes géneros en el cine, el cine narrativo, el cine histórico, el cine musical, etc. Y desde el momento en que uno se decide a contar una historia, a meterse de lleno en toda la ficción que nuestra imaginación puede

producir, uno empieza a necesitar la construcción de escenarios caros, la presencia de masas inmensas de personas, actores, etc. Y no es posible montar todo eso sin dinero.

LENNON

Sí, pero a fin de cuentas, ¿cuántos lienzos en blanco puedes exhibir? ¿Cuántos tipos de películas puedes hacer sobre el Empire State Building? Una vez que haces *esa* declaración, empiezo a entender el problema.

ONO

Eso está bien, yo misma he hecho muchas cosas así. Como decía Danny: ¿qué me dices de esos artistas intelectuales neoyorquinos que se la pasan haciendo estas cosas que no comunican nada?

MEKAS

Todo comunica, hasta la nada misma comunica.

ONO

Sí, pero si uno es demasiado sofisticado y permanece dentro de su caparazón, solo comunica al público que ya lo seguía de antes... Como cada uno quiera, está bien, pero yo critiqué mucho ese costado mío. Por ejemplo, en Londres, en la época en la que hice la muestra en la galería Indica, incluí muchas piezas que venían con instrucciones. Hubo mucha gente que empezó a entender mi trabajo, y había muchos estudiantes jóvenes que venían a ver mi obra como si se tratara de algo especial, como si fuese un altar. Cuando hice la película *Bottoms*, en Londres, no fueron los críticos de arte o los pintores los que la celebraron, sino la gente común. Me encontré a un taxista que me dijo que le había gustado mucho mi película, y me dio la mano. Me dijo que le había parecido muy buena. Por supuesto, hay múltiples niveles, pero se siente muy bien cuando una logra comunicar algo a alguien a quien jamás conocerá en persona. Cuando empecé a hacer *Bottoms*, tuve mucha repercusión mediática, salió en los periódicos. No por lo que era, sino por su aspecto sexual, y hubo muchos artistas que me acusaron

de haberme vendido, todo eso. Pero disfruto mucho de la posibilidad de poder comunicar.

8.

MEKAS

En cuanto a *Legs*, ¿cuántos pares de piernas se usaron para la película?

ONO

363.

LENNON

365.

ONO

Claro, como verás eran 365...

LENNON

... como los días del año.

MEKAS

Pero, ahora que recuerdo, fueron en realidad 333, o algo así, ¿no? ¿Por qué?

ONO

Sí, me temo que sí...

LENNON

Es igual que en el film *Bottoms*, se suponía que debían ser 365 traseros, pero no llegaron a ser 365.

ONO

Es un número conceptual, solo eran 280 traseros.

LENNON

Pero es lo mismo. Son 333, pero siempre diremos que fueron 365.

ONO

Porque ese es el concepto. Es un número conceptual.

MEKAS

Como el ciempiés, que pocas veces suele tener más de ochenta patas. Pero siempre le diremos ciempiés...

ONO

Es lindo que empecemos a disfrutar de las películas, ¿no?

MEKAS

Creo que habrá cada vez más demanda de este tipo de cine cuando llegue el cassette. Para uso privado, sea por diversión o para entretener a los propios amigos, para lo que sea.

LENNON

Ahora mismo podríamos estar vendiendo versiones en 8mm de todas nuestras películas, a quien sea que las quiera. Pero el problema es que es demasiado caro hacer cada copia sonora.

ONO

Creo que será difícil, del mismo modo que *Grapefruit* me resultó muy difícil de vender. Me gusta tanto que no puedo parar de hablar de ella, pero es un poco como *Apotheosis*. *Bottoms* es como cualquier cosa que produce Andy Warhol, se habló mucho de ella y es el tipo de película de la cual la gente no para de hablar. *Apotheosis* es el tipo de película que te produce tal efecto espiritual que no se desea hablar de ella luego de verla.

MEKAS

Sí, pero siempre hay gente que compra libros de poesía, libros de los cuales nadie habla. Esas mismas "minorías" que uno encuentra en otras artes

ahora también existen en el mundo del cine. Son las leyes de la vida y no es fácil cambiarlas. Siempre habrá bestsellers en prosa, y millones de personas dispuestas a comprarlos. Que así sea. Uno no puede guiarse por los números. Aun así, el cine es más accesible que los libros. Incluso si uno piensa que Brakhage y Pound representan el mismo nivel de dificultad, habrá miles de personas más viendo el cine de Brakhage que las que habrá leyendo a Pound.

ONO

¿Crees que Brakhage trabaja en un nivel comercial?

MEKAS

No. Simplemente lo estoy comparando con los artistas más complejos de las demás formas de arte. Cummings o Pound. Stan no hace películas comerciales, pero su obra es más fácil de aceptar, o de ver completa. El ojo es capaz de tolerar mucho más que la mente. Hablo en términos comparativos.

ONO

Andy es el más aceptado comercialmente.

MEKAS

Creo que tiene más que ver con la prensa que con la realidad. Recibe mucha publicidad, se debate mucho sobre su obra, pero no hay tantas proyecciones de su obra, la gente no vio sus películas tanto como las de Brakhage. Lo sé porque en la Film-Makers' Cooperative tenemos cifras y archivos. Sin embargo, nunca hay menciones a Brakhage en la prensa masiva.

ONO

¿En serio?

A la derecha: Lista de actores que prestaron sus piernas para la película *Up Your Legs Forever*, de John Lennon y Yoko Ono, página 1. Nueva York, 1970.

1. Harvey Kramer
2. Ann Nagy
3. Shelly Petnov
4. Kathy Cox
5. Jonathan Cott
6. Dan Richter
7. Donna Gray
8. Jim Moore
9. Lorraine Knox
10. Michael Cuscuna
11. Taylor Mead
12. Lindsay Maracotta
13. Jim Moran
14. Peter Delacort
15. Susan Pinsker
17. Noel Behn
18. Bruce Litmin
19. Michael Turner
20. Larry Rivers
21. Brendan Atkinson
22. Tom Lightburn
23. Garth Summerville
24. Kristin Steen
25. Beth (c/o Norm Seaman)
26. Lisa Negrin
27. Gay Seaman
28. Evelyn Seaman (c/o Norm Seaman)
29. Vali
30. Jim Rich
32. Norvel
33. Michael Ridley
34. Richard Ryan
35. Bean Buck yes
36 Sam Jones
37. Yvonne Ruskin
38. Ira Cohen
39. Andy Smith
40. Patti-Lee Chenis
41. Piero Heliczer
42. Peter Hansen
43. D.A. Pennybaker
44. Cynthia Pennybaker
45. Pete Bennett
46. Jeff Hewitt
47. Utah Phillips
48. Mike Kramer
49. Harriett Black
50. Beryl Stone
51. Randy Brown
52. Bici Hendricks
53. Geoff Hendricks
54. Danny Cohn
55. John Storyk

...., 1200 Broadway, New York, N.Y. 100..

56. Ralph Shultz
57. Tomi Riley
58. Suzannah Sedgewick
59. Al Steckler
60. Renie Bergen
61. Lillian Ocasio
62. Ellen McDonald
63. Basil Cox
64. Asha Coorlawala
65. John Wenner
66. Derek Carter IV
67. Donora Johnson
68. Denise Johnson
69. Richard Jones
70. Diane Newman
71. Alan Newman
72. Malcolm Bailey
73. Dave Kroll
74. Ken Reiderman
75. David Bergen
76. Dick Bellamy
77. Joe LaGuidice
78. Walter Kellery
79. Anna Pomaska
80. Secondhand Rose
81. Joe Butler
82. Letty Eisenhauer
83. Sandy Noyes
84. David Kurzman
85. Rhett Brown
86. Bob Brown
87. Velvert Turner
88. Gustav Sjoberg
89. Andrea Platkin
90. Howard Platkin
91. Ronnie Rosenblatt
92. Peter McGuliam
93. Bioka
94. Loren Standlee
95. Austin Chinn
96. Jack Smith
97. David Poisal
98. Don Plumleigh
99. John Miele
100. Henry Geldzahler
101. Gordon Minard
102. Susan Buck
103. Jerry Cole
104. Jane Rose
105. David Simon
106. Jillian Hewitt
107. Michael Findlay
108. George Catha
109. Peter Ferrara
110. Michael Page

MEKAS

Sí, estoy convencido de ello.

ONO

¿Y en qué tipo de mercado funciona, en los circuitos universitarios?

MEKAS

Sobre todo en las universidades, sí, pero también museos y galerías. Se está empezando a abrir. Pero de cualquier modo Warhol no es el cineasta más requerido. Hay otros, como Anger o Brakhage, que tienen mucha más llegada. No hablo, claro está, de películas como *Trash*, que no es de Warhol sino de Morrissey. Es otra cosa. Es un ejemplo de cine independiente comercial. Yo me refería más al Warhol que hizo *Sleep*, *Eat* o *Empire*.

ONO

¿Kenneth Anger distribuye sus películas a través de la Film-Makers' Cooperative?

MEKAS

Sí.

ONO

¿Y Peter Kubelka?

MEKAS

También distribuye sus películas exclusivamente a través de la Cooperative. Debes tener en cuenta que este tipo de cine suele ser distribuido por un cierto número de cooperativas, no solo la New York Coop. Hay diversas cooperativas montadas por cineastas que abarcan diferentes zonas geográficas. Hay cooperativas en San Francisco, Chicago, Londres. Creo que en este momento la mejor opción al alcance es estrenar a través de las cooperativas.

A la derecha: Lista de actores que prestaron sus piernas para la película *Up Your Legs Forever*, de John Lennon y Yoko Ono, página 2. Nueva York, 1970

112. Patrick Fitpov
113. Susanna De Maria
114. Leslie Talbot
115. Fred Raskind
116. Michael Gassman
117. Judy Kramer
118. Pat Farrell
119. Mary Pat Haberle
120. Paul Krassner
121. Gerald Weiner
122. Mary Hane Hayes
123. Joe Dragon
124. Elena Hernandez
125 Mark Sloane
126. Fred Billingsley
127. Jann Hodenfield
128. Michael Thomas
129. Deborah Gwyneth
130. Lillian Roxon
131. George Back
132. Karen Back
133. Mark Rutzky
134. Don Schaffer
135. Kathy Streem
136. Lee Jaffee
137. Carol Friedlander
138. Willoughby Sharp
139. Tom Lea
140. Liza Bear
141. Robert Polidori
142. Donny Burks
143. Andy Harlow
144. Pamela Francis
145. Steven Drangel
146. Barbara Clark
147. Peter Yokum
148. Andy Siebel
149. Mark Monstermaker
150. Jonas Mekas
151. Richard Robinson
152. Lisa Robinson
153. Julia Leonard
154. Susan McLaughlin
155. James Pietsch
156. Dave Walley
157. Jon Hendricks
158. Elliot Ingber
159. Dick Beahrs.
160. Carl Mirasola
161. Harvey Stromberg
162. Linda Jackson
163. Glenn Doddo
164. Eugene Seaman
165. Glenn Johnson
166. Des Eisenstein

168. Fumio Yoshimura
169. Robert Mollot
170. Jan Van Raay
171. Poppy Johnson
172. Silviana
173. Laurie Deutsch
174. Nancy Selzman
175. Bruce Gedman
176. Evelyn Oliver
177. Jim Buckley
178. Fonjo de Vre
179. Beverly Tangen
180. Stewart Krane
181. William Brownrigg
182. Linda Patton
183. Charles Bergengren
184. Ron Rosenbaum
185. Countess Svietlana von
186. David Lee Bergen
187. Eileen Smith
188. Kevin McCarthy
189. Roy Robinson
190. Jan van der Marck
191. George Segal
192. Peter Max
193. William Holderith
194. Peter Beard
195. Jeff Rose
196. Tim Lippman
197. Diane Ostendorff
198. Valery Herouvis
199. Arthur Tarres
200. Sylvain Mizorahi
201. Bill Murcia
202. Jeffry Lewis-Green
203. Al Goldstein
204. Mallory Geitheim
Bob Linderman
206. Pete Gaylor
207. Debby Ross
208. Robert Acciani
209. Michael Acciani
210. Richard Dostal
211. Shirley Clark
212. Temple Buon
213. Stanley Amos
214. Gary Williams
215. Bob Fall
216. Bill Collins
217. Daphne Erwin
218. Patrick Huleey
219. Berta Orsita
220. Jim Everett
221. Bruce Bettinger

9.

ONO

¿Has visto *Rape*? ¿Qué te ha parecido?

MEKAS

Debería volver a verla. Debí salir de la sala durante diez minutos para conseguir algo que faltaba, así que me perdí diez minutos del comienzo.

LENNON

Fue realizada por encargo, para la televisión austríaca.

MEKAS

El público quería ver la violación real. Intuyo que querían encontrar entretenimiento en la violación. Eso habían venido a ver, y les pareció inaceptable que no hubiera una violación real. Quizás se produce un tipo de violación diferente, pero no la que ellos estaban esperando.

LENNON

Es una violación, es la violación que todos atravesamos. No todos somos víctimas del abuso físico que alguien nos imparte. Pero todos somos violados por la sociedad. Fue hermoso, se dio en la televisión austríaca y produjo un gran escándalo. Nos pidieron que la hiciéramos, vino este hombre a decirnos que querían...

MEKAS

¿Dónde se filmó?

LENNON

La filmamos en Londres, pero se dio en Austria, en la televisión. Es un país bastante obtuso, Austria.

A la derecha: Lista de actores que prestaron sus piernas para la película *Up Your Legs Forever*, de John Lennon y Yoko Ono, página 3. Nueva York, 1970

15 222. David Robinowitz
17 223. Emil Schau
13 224. Jerry Marcel
3 225. Mark Gerge
13 226. Peter Moore
15 227. Hala Pietkiewicz
8 228. Victor Herbert
18 229. Wm. Rockmacher
15 229. Jerry Ordover
5 231. Julie Hymen
19 232. Sue Shenn
17 233. Ralph Severini
15 234. Nancy O'Connor
17 235. John Lobsitz
19 236. Ann Silverstein
3 237. Grace Charleton
2 238. Shirley Basler
12 239. Virginia Lust
1 240. Susan Anderson
26 241. Jud Yalkut & Jeni Engel
11 242. Allen Kline
11 243. Howard Smith
15 244. Patti Oldenburg
4 245. Bunny Dexter
6 246. C.H. Ford
247. Paul Mezian
1 248. Al Aronowitz
16 249. Larissa Jaraombek
17 250. Bob Rosen
7 251. Jan Spiegelman
1 252. Bob Adleman
7 253. Walter Gutman
7 254. Cyrinda Hatzikian
13 255. Pedro Meroney
6 256. Dave Stein
7 257. Gabriel Stenziano
7 258. Joe Shepherd
17 259. Marc Stanton
8 260. Steven Hirsch
17 261. Chas. Rose
4 262. Katherine Dunfee
5 263. Christopher Makos
4 264. Kevin Donnelly
5 265. Gregory Shepard
19 266. Rick Salmon
9 267. Jack Hopkins
5 268 Emily Shin
2 269. John Cain
5 270. Paul Shepherd
17 271. Jerry Singley
13 272. Diane Meltzer
14 273. Louis Newman
17 274. Isabel Questell
23 275. Les Waldbauer
5 276. Steve Black

Apple Records Inc., 1700 Broadway, New York

1 277. Ron Anderson
13 278. Dolly Latzenic
1 279. John Amon
8 280. Bob Hankins
6 281. Seth Feigenbaum
19 282. Maureen Simone
7 283. Lennie Gruen
18 284. Richard Rheem
29 285. Jan Teitelbaum
5 286. Joel Homer
6 287. Diane Friedman
7 288. Jon Gaynin
7 289. Gail Gaynin
15 290. Roy Manvell
23 291. Leonard Wienstien
292. Dusty Moss
15 293. Francesca Moss
30 294. Allen Taylor
3 295. Michael Chender
2 296. John Buscemi
2 297. Sid Bernstein
23 298. Joel Weinstein
12 301 Shelly Landers
299. Tony Biel
2 300. Diana Biel
2 302. Phylis Banek
23 303. Tamil Formos
6 304. Isabel Figuredo
5 305. Rudi Echeverri
306. Jeff Dubren
4 307. Rachel Dubren
17 308 Milton Schneider
15 309. Peter Morris
19 310. David Smith
19 311. Barb Sellwin
4 312. Pat Depew
15 313 The Orr.
314. Bob Fries
315. Joshua Deutsch
316. Chris Fries
317. Marilyn Landers
318. Annie Leibovitz
14 319. Barbara Neidleman
23 320. Biguel Wica
10 321. David Johansen
16 322. Diane Podlewski
13 323. Merlo
16 324. Trisha Podlewski
25 325. Phyllis Vampolsky
19 326. Bert Shavitz
19 327. Bill Sontag
19 328. John Southard
15 329. Janet Rodolico
330. Steve Gebhardt

Apple Records Inc., 1700 Broadway, New York

ONO

Decidieron ir a Londres y nos dijeron: "Bueno, John y Yoko, si les encargamos una película y la hacen, la pasaremos por TV".

MEKAS

¿Y realmente la televisaron?

LENNON

Sí, se pasó por TV, y recibieron más llamadas telefónicas al respecto que con ninguna otra película que hayan pasado.

MEKAS

La televisión es un medio mucho más efectivo que las salas de cine. La violación se convirtió en un hecho más privado.

LENNON

La dieron por televisión, la vimos. ¿Dónde fue que la vimos? En Austria, ¿no?

ONO

Sí, la vimos, pero creo que en realidad estábamos en Suiza.

LENNON

La gente del canal de TV austríaco la envió al Festival de TV de Montreux. No ganó nada, pero generó una gran divisoria de aguas entre el público.

MEKAS

Pero *Rape* es, de algún modo, una película entretenida, solo que funciona a otro nivel. Nada es explotado para provocar un efecto sensacionalista, pero...

LENNON

La muchacha ni siquiera sabía que la estábamos filmando.

MEKAS

¿A qué te refieres, cómo que no sabía?

LENNON

Quiero decir que no tenía ni idea de qué se trataba la cosa. Nadie le dijo. La elegimos arbitrariamente y no le dijimos nada.

MEKAS

¿Entonces la conociste por primera vez a través del lente de la cámara, por la calle? O quizás el que la conoció fue el camarógrafo.

LENNON

Hicimos algunas pruebas de cámara con diferentes personas. Gente que elegimos al azar, que conocimos en un parque. Y luego, al final –porque podríamos haber seguido indefinidamente–, como siempre se subían a un bus, a un coche o se iban a casa, tuvimos que buscar a alguien que tuviera una hermana o amiga que se prestara. Entonces una amiga mía me dio las llaves de la casa de su hermana, y la chica no sabía que estábamos allí, así que no está actuando, realmente estaba atravesando la experiencia real. Más tarde, cuando la prensa la vio, ella dijo que era actriz, y todo el mundo asumió que estaba actuando. Pero no lo estaba, no tenía la menor idea de qué le estaban haciendo.

MEKAS

Pero seguramente los rostros le indicaron que la situación aún no era así de grave. Si no, habría pedido ayuda a alguien.

LENNON

Su hermana se encargó de bloquear su línea telefónica, para que no pudiera hacer llamadas.

MEKAS

Ah, ya veo. No entendía por qué ella no podía llamar a alguien o pedir ayuda. Eso no se ve en la película.

LENNON

Estaba aterrada en esa habitación, tenía pánico. No sabía quiénes eran los integrantes del equipo, y con la única persona con la que pudo hablar en

alemán o austríaco fue su hermana, a la que le dijo: "Ayúdame, ayúdame, esta gente no se quiere ir, esa gente de la que te conté ayer, todavía me están siguiendo".

MEKAS

Y la hermana tenía el teléfono bloqueado, entiendo.

ONO

Ella estaba de nuestro lado.

LENNON

Llamó a su hermana y le pidió, en alemán, que se contactara con la policía. Como todo el mundo: cuando nos enfrentamos a una situación real, no hacemos esa llamada. No sabemos qué hacer. Tardó bastante en tiempo en decidirse a llamar.

MEKAS

Todo lo que vemos parece real, sus reacciones se ven verdaderas. Luego, una vez que ingresa a la habitación, imaginé que ya sabía que era todo parte de una película.

ONO

Eso pasó el segundo día, y estaba realmente angustiada.

LENNON

Estaba ansiosa por salir, tenía una cita y no sabía qué hacer. Levantó el teléfono una vez y no pudo comunicarse. La segunda vez que sonó el teléfono, algo ocurrió, se encontró con su hermana del otro lado de la línea. Le repetía a su hermana: "Mira, debo salir, quiero ir a la embajada, quiero llamar a la policía". Pero simplemente no sabía qué hacer. Nadie lo cree, pero todo lo que pasa en el film es real.

MEKAS

Lograr filmar la realidad y que parezca verdaderamente real es todo un arte...

ONO

El tema es que ella fue a Londres por una semana, como turista. Fue a visitar a su hermana que vive allí, y no sabía hablar bien en inglés, no conocía las calles...

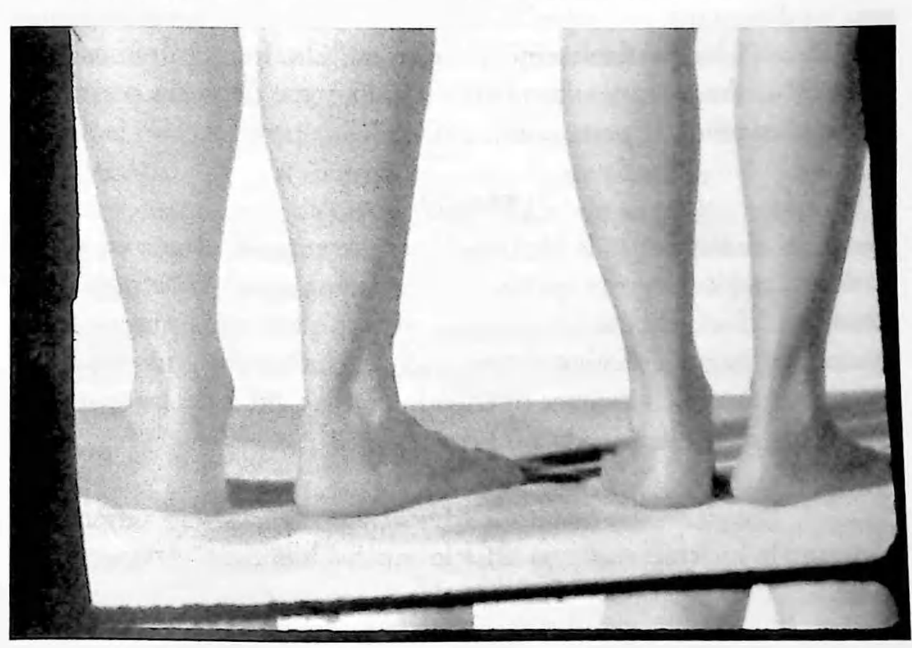
LENNON

¿Qué dice uno cuando recibe un ataque real? Grita: "¡Auxilio!" Pero todo lo que ella decía en alemán era: "¿Por qué no me dejan en paz? ¿Qué es esto? ¿Por qué no me dejan sola? ¿Qué es esto? ¿Por qué hacen esto?". Fue algo positivo, para la mayor parte del público, que ella hablara en una lengua extranjera.

ONO

Es una película muy realista. Podríamos haber enfatizado el dramatismo de las circunstancias montando una situación más obvia, pero no es lo que queríamos hacer.

John Lennon y Yoko Ono, durante el rodaje de *Up Your Legs Forever*, Nueva York, 1970.



LENNON

Si uno traduce las cosas que ella dice, se da cuenta de que no sabía qué hacer, uno la escucha decir cosas como "No sé qué está pasando". Al comienzo intentó seducir al camarógrafo, luego al sonidista, y se la ve coqueteando con ambos. "Oh, vamos, qué es esto", le dice al camarógrafo, "esto se está haciendo realmente largo". Para el momento en que llegaron a su apartamento, estaba tan anonadada por la situación que ellos pudieron entrar usando su propia llave. Ella sabía que no podría combatir con tres hombres, y ellos se negaban a hablar con ella:

ONO

Nosotros, mientras tanto, estábamos en el hospital. Yo había tenido un aborto espontáneo y John estaba a mi lado. Nos quedamos internados cinco días. Y, mientras tanto, el equipo rodaba la película, pero nosotros nunca fuimos al rodaje. Todo el mundo al que el camarógrafo seguía preguntaba si era para la televisión. Algunos se enfurecieron. Acabaron siguiendo a algunas personas muy interesantes, pero no pudieron seguirlas hasta el final. Les indiqué que las siguieran hasta que se desmayaran, pero me dijeron que no podían hacerlo... Por eso cada toma era demasiado corta. Hasta que finalmente me dijeron: "Ok, los seguiremos hasta el final". Nuestro camarógrafo era muy tímido, y me decía sin cesar: "No puedo hacerle esto a la gente... es terrible...".

LENNON

Durante el Festival de TV de Montreux, nos presentamos a una conferencia de prensa, y había varios miembros de la prensa que se mostraron muy ofendidos. "¿Por qué hicieron una cosa así, por qué?", nos preguntaban. Decían que ese era un festival de televisión, y estaban muy molestos, diciendo que nosotros habíamos interferido con las vidas de las personas. No hay que creerle demasiado a la prensa.

ONO

"¿Por qué le hicieron una cosa así a la muchacha?", nos preguntaban, cosas así.

MEKAS

Mientras que ellos mismos interfieren en las vidas de las personas a través de los periódicos, cada día, en cada hogar.

LENNON

Correcto, correcto. Por eso nos pareció todo una gran broma.

10.

[*Más tarde, esa noche...*]

ONO

La mayor parte de mis películas son instrucciones, como ocurre con *Grapefruit.* Solo instrucciones. Porque, debido a motivos prácticos, me resultaba muy difícil llevarlas a cabo en un plano físico; la mayor parte de mis películas son conceptuales, o, dado que soy una persona que tiene una gran dificultad para concretarlas, las hago así, digamos. Antes de poder concretar una película en términos físicos, necesito volcarla en notas, la resumo como una serie de instrucciones. Luego fui a Londres, conocí a John y todo empezó, no sé, a cambiar... porque John realmente entiende lo que busco hacer, mis instrucciones... Así que él me dio el incentivo que necesitaba para avanzar y poder llevar esas notas a la práctica. Algo así ocurrió con *Fly.* En un punto pensé: "Dios mío, estoy empleando a toda esta gente, y a esta altura están ya cansados", y empecé a sentir una tremenda culpa. Entonces, a mitad de camino, le dije a John: "Mira, siento culpa por...". Pero John me dijo: "No, no, si no les gusta, no tienen por qué quedarse, pueden marcharse. Así que no te preocupes". Él me brinda ese tipo de apoyo, y esa clase de consejos prácticos.

MEKAS

Hay ciertas películas pequeñas, casi diminutas, que uno puede hacer por su cuenta. No hace falta molestar a nadie para hacerlas. Uno simplemente las hace, no hace falta más que la cámara y la propia presencia. Luego existen otras películas que involucran a mucha gente. En términos del

cine underground, *Fly* es una superproducción de Hollywood. Requirió del trabajo de muchas personas...

ONO

Sí, sí. Y se sintió como una producción de Hollywood. Había luces, montajistas, todo eso...

MEKAS

Cada vez que uno trabaja con más personas siempre se siente así, piensa que las está utilizando mal. Siempre termina haciéndose ese tipo de preguntas.

LENNON

Creo que, probablemente, siga haciendo películas de un solo plano...

MEKAS

Esas películas también son necesarias.

ONO

Sabes, yo soy muy agresiva... Así que, de hecho, me está funcionando. Empiezo a tomar coraje. En vez de pensar que no puedo hacer nada, dejo que otra gente filme mis ideas, utilizando mis instrucciones.

MEKAS

Y lograste hacerlo en un período increíblemente corto de tiempo. Yo mismo tenía mis dudas sobre si debías intentar llegar a esta fecha. Pero luego me dije que sí, que lograrías terminar a tiempo.

LENNON

Yo tampoco estaba seguro si ella llegaría a terminar los films.

MEKAS

Yo estaba bastante seguro de que sí. Una vez que vi que habías empezado a filmar, dejé de tener dudas. Y sabía que Steve es capaz de cumplir con los aspectos técnicos, porque está acostumbrado a tener fechas de entrega

muy concretas, ya que trabaja para la televisión. Así que supe que su parte funcionaría sin problemas.

ONO

Todo el mundo fue increíble. Y todo fue muy hermoso.

11.

MEKAS

¿Cuánto dura la película *Bottoms*?

ONO

Creo que dura cerca de una hora.

MEKAS

¿Se parece a aquella primera versión que hiciste junto a George?

[Versión de 1966 de *Fluxfilm No.4*: primeros planos de traseros de unas doce personas diferentes; cinco minutos.]

ONO

La primera versión no tenía sonido.

MEKAS

¿La versión londinense es en blanco y negro?

ONO

Blanco y negro, y cuenta con sonidos de lo más interesantes.

LENNON

Escuchamos a un grupo de joviales intelectuales londinenses, que nos ofrecen las razones más insospechadas e intelectuales para quitarse los pantalones.

ONO

Citaban a Sartre, a Gurdjieff y a Proust, a ese tipo de autores. Verás, los intelectuales no pueden quitarse los pantalones sin antes hacer una gran declaración filosófica al respecto. Toda esa gente que se presentó, todas esas personas sumamente inteligentes, necesitan plantear un gran debate antes de sacarse los pantalones. Y fue muy interesante, todo eso acabó formando parte de la banda sonora. Había una chica que dijo que no se quitaría los pantalones si no recibía una gran suma de dinero, porque es una modelo, cosas así.

MEKAS

Y ahí la vemos...

ONO

Teníamos buenas razones para hacer una versión bien larga.

MEKAS

8 ¿Hay alguna otra película que hayas hecho en Londres y que no hayas traído para la muestra?

ONO

Bueno, trajimos *Bottoms, Smile* y *Self-Portrait.* No trajimos *You Are Here.*

LENNON

Luego de conocer a Yoko, mi cabeza estalló y se abrió de par en par. De pronto tenía una exposición en una galería, de la nada, algo que nunca antes había hecho. Presenté una muestra llamada *You Are Here*, y se la dediqué a Yoko. Y solo había un lienzo en el que decía *You Are Here*, además de otras cosas de ese tipo. Filmé una película sobre el evento... filmamos a todo el mundo presente, desde atrás de una puerta.

ONO

Todo ocurrió en una galería.

LENNON

No creo que valga la pena mostrar esa película.

ONO

Tú insistes en ello, pero yo sí creo que debería mostrarse. Verás, una vez que ingresas a la galería, no hay nada allí. Uno baja las escaleras, entra a la galería y se encuentra con un lienzo en blanco, al cual uno tiene que acercarse. Una vez que uno se acerca, descubre que lo único que dice es YOU ARE HERE [Tú estás aquí].

LENNON

Utilizamos una cámara oculta y filmamos a la gente, cómo reaccionaba a tu arte. Uno los ve venir a la primera muestra que John Lennon hace en una galería, piensan que habrá algún tipo de acción... Sí es cierto que había unas cajas desafiantes, tenían que atravesar todo tipo de cajas desafiantes para llegar a la muestra. Una vez que arribaban, les dábamos una insignia que decía YOU ARE HERE. Y eso fue lo que filmamos.

MEKAS

¿Qué tan larga es esa película?

LENNON

Dura veinte minutos.

ONO

Pero verás, el punto es que...

LENNON

Nunca me gustó ese film, no es más que un buen recuerdo. Nunca solté los globos que decían YOU ARE HERE, ni repartí las instrucciones para devolverlos al sitio de donde habían salido...

ONO

La cuestión es que era una exposición en una galería, muy en la línea de la tradición de Fluxus, muy purista. Pero por ser una muestra de John Lennon, el mundo entero y sobre todo los periodistas la convirtieron en otra cosa.

LENNON

Por eso mismo decidimos filmarla.

ONO

Es un documento muy interesante sobre esa gente, haciendo diferentes cosas. A mí me gustó, porque creo en la tradición de Fluxus. [*Recoge y lee un texto que ella misma escribió el 22 de octubre de 1968*] "Este año, empecé a pensar en la posibilidad de hacer películas que puedan mostrarse dentro de cien años. Pensé en tomar diferentes vistas de la ciudad, con la esperanza de que la mayor parte de esos edificios hayan sido demolidos para la época en la que se estrene el film. Filmar a una mujer cualquiera con su atuendo habitual, sabiendo que en cien años será vista como algo extraordinario. Es como aplicar el proceso de añejamiento del vino al cine. De hecho, esto implicaría que, como cineasta, ya no haría falta hacer una película, sino que bastaría con poner tu nombre sobre cualquier film y dejarlo archivado. El almacenamiento pasaría a ser la principal tarea de los cineastas." Luego esa idea empezó a volverse demasiado conceptual. En ese sentido, este es un film fantástico. Es como el vino añejado, en diez años será maravilloso.

MEKAS

Creo que este verano visitaré el pueblo de mi infancia, en Lituania. No sé cuánta gente queda allí, pero quiero filmar cientos de rostros, durante un minuto cada uno. Quiero retratar a toda la población de la vieja aldea, como si fuera un antropólogo. Cien lituanos, así podrán ver qué aspecto tiene un lituano. Porque la gente me pregunta todo el tiempo: "¿Eres un típico lituano? ¿Es George un típico lituano?". De modo que les mostraré cómo lucen cien lituanos, y ellos podrán decidir dónde encajo. Creo que habría sido fantástico que alguien hubiese fotografiado a cien lituanos hace cien años, me encantaría ver sus caras, sus vestimentas, etc. Lo mismo ocurre con las piernas. El valor de la película *Legs* se incrementará con el tiempo. Irá incorporando nuevos sentidos y valores, sean artísticos o no. Será un documento valioso y curioso, que revelará cómo eran las piernas de los artistas e intelectuales –porque no se trataba de gente tomada de la calle– de Nueva York hacia el año 1970.

ONO

Al elegirlas pensé que debían ser piernas inteligentes. Fue lo primero que pedí a quienes estaban reclutando, consíganme piernas inteligentes. Y ahora, cuando la gente viene y ve las piernas, se da cuenta de que no son más que piernas comunes.

MEKAS

Pero nos les importan sus propias piernas, no cuidan a sus piernas lo suficiente.

ONO

No, no lo hacen.

LENNON

Fue muy interesante. Había mucha gente que nos preguntaba si no podía dejarse la ropa interior puesta. Un gesto de individualismo. Otros querían dejarse las botas puestas. Mucha gente cree que, si permanece vestida, la ropa ocupa el lugar de su individualidad, realmente sospechan que sin prendas todos se ven idénticos. Es muy extraño.

ONO

La verdad es que es muy placentero solo filmar piernas. Alguien me dijo: "Me pregunto si las piernas de Nixon son feas y violentas". Pero no creo que exista tal cosa como piernas feas. Incluso las piernas de Nixon, si uno las viera, se verían igual que las demás. Solo quería mostrar que estamos todos bien, que todos somos muy pacíficos. Hasta la persona más malintencionada, mientras duerme, se ve hermosa e ingenua, como un bebé. Porque nuestro cuerpo es muy ingenuo, sabes. Al ver la película, pensé: "Qué triste que es todo, qué triste, qué deformes que somos".

MEKAS

Es una película muy triste.

ONO

Esa deformidad... Todo el mundo es tan inseguro, nadie quiere verse así

de feo, pero todos están ahí, expuestos. Eso es lo triste. Porque andan por este mundo intentando esconder esa fealdad, desesperadamente. Están tratando de verse hermosos.

LENNON

Hacen enormes esfuerzos por ser hermosos.

ONO

Y no es su culpa que sus piernas sean feas, que ellos mismos sean feos. La gente sufre por no ser atractiva, incluso si no es su culpa. Se avergüenzan de su apariencia. Y por eso es una película triste, porque muestra a la gente revelando sus feos cuerpos. Pero, al mismo tiempo, si uno ve las cosas bajo esa luz, creo que todos los retratados son hermosos.

MEKAS

Al verlos durante el rodaje, al ver a las personas en su totalidad, con sus rostros y en ese contexto, todos se veían bien. Pero si aquello que uno tiene delante en la pantalla son solo piernas, si eso es todo lo que se encuadra, la gente parece más expuesta al escrutinio.

ONO

Vino un productor que tiene millones y millones de dólares, nos mostró sus piernas. Le daba mucha vergüenza, pero nos mostró sus piernas, y entendí que todo su dinero no puede cambiar sus piernas. Sus piernas revelaban que estaba pasado de peso y que estaba empezando a envejecer. No había nada que él pudiera hacer al respecto, nada que su dinero y su poder pudieran cambiar. Uno comprende que todo el mundo es muy vulnerable. Nosotros también mostramos el trasero, y ninguno de los dos es nada del otro mundo.

MEKAS

Como habrán notado, ambos recibieron un gran aplauso de los presentes... [*Risas*]

ONO

Sí, pero también se produjo un gran silencio cuando se ven nuestras piernas.

LENNON

Se hicieron bromas todo el día sobre nuestra propia presencia en el film. Pero luego pasamos al frente y se produjo un gran silencio, todo quedó en completo silencio... "¿A ver qué tipo de piernas tienen? Quizás se parecen a las piernas de un insecto, o algo así..."

ONO

Nuestros cuerpos son muy modestos. Y aun así cada uno ama el cuerpo del otro. Por eso sentí al mismo tiempo tanta pena. Sé que cada una de esas piernas es muy especial para cada una de esas personas que ama. El cuerpo de John es muy especial para mí, porque lo amo mucho. Es un cuerpo que considero muy especial. No es que esto ofrezca un dejo de esperanza, pero...

LENNON

Yo creo que es un cuerpo bastante especial...

ONO

Sí, es muy especial. Puede que las personas sean seres gordos, pero producen una poesía muy particular cuando sus piernas entran en relación con las piernas de los demás. Considero a *Legs* tanto una película como un evento. Tiene todas las características de un evento, en el sentido de que todo el mundo se presentó y se convirtió en una estrella, todos fueron felices y brillaron, se los veía contentos sobre el escenario. Otra cuestión surgió cuando me llamó una periodista. Fue a ver *Legs* pero no se quedó hasta el final: pensó que era una película principalmente destinada a la gente que forma parte de ella. Se ve que todavía tienen esa idea de las cosas.

MEKAS

Lo mismo ocurre con *Apotheosis*. La cámara ascendió a los cielos, durante un minuto o dos no se veía nada e inmediatamente empezaron a gritar.

LENNON

La pantalla era totalmente blanca, pero no paraba de haber movimiento. Esas eran nubes reales.

MEKAS

Pero no se veían en la pantalla del Elgin. Durante dos o tres minutos, no se veía nada. Entonces el público se lanzó al ataque.

ONO

Alguien que la vio preguntó por qué la pantalla estaba completamente en blanco. Sintió como si se estuviera sofocando. Como si fuera una provocación. Pero luego, la cámara emergió hacia los cielos azules, salió de la nube y esta persona exclamó: "Ahh, se acabó el sofocamiento".

MEKAS

Alguien que estaba sentado a mi lado giró hacia mí y me dijo algo bastante nefasto sobre la película. Entonces le dije: "¿No te agrada ver una hermosa pantalla en blanco?", y él me respondió: "¡Oh, pero el cine es mo-vi-mien-to, la cámara es mo-vi-mien-to!". Debí desistir del debate, no había ninguna esperanza de hacerlo cambiar de parecer. Hoy fui a ver *No President*, de Jack Smith. Es una película que ya mostró un par de veces, un buen número de ocasiones, pero él la sigue modificando, le hace retoques. Nunca es igual. Había unas doscientas personas en la sala, Jack llegó con bastante retraso y se puso a hacer cortes en la copia, dentro de la sala de proyección. Finalmente comenzó a proyectar la película, ¡pero las doscientas personas presentes querían verla igual a como la habían visto la última vez! Jack no solo la había reeditado, sino que la siguió modificando mientras la proyectaba. Intervenía sobre la imagen, jugueteaba con la música y la siguió montando ahí mismo, en el proyector. La película que todos habíamos visto se convirtió en algo ligeramente diferente. Nunca había visto esa película de ese modo. Alguien se puso de pie y empezó a gritar, furioso: "Antes, cuando la vi la primera vez, era genial. ¿Qué está haciendo, por qué la destruye así?". "Señor", le grité, "¿acaso le pasa todos los días que un gran artista como Jack Smith se presenta en vivo y monta su película aquí mismo, la hace en el momento para usted? ¿No se siente afortunado?" El hombre no paraba de chillar: "Ya vi esta película y era genial" o "¿Qué está haciendo en este momento?". Es que están tan acostumbrados a lo que conocen, quieren ver lo mismo una y otra vez. Incluso si la ven una sola vez, son como los perros de Pavlov, fáciles de entrenar.

¡Es incluso peor que los perros de Pavlov! Ningún perro nos pedirá que le demos lo mismo luego de un único impulso. Pero esta gente se niega a ver, eligen permanecer ciegos a lo que sea que ocurra allí mismo, delante de sus ojos. Con Smith o sin Smith. Y Jack seguía trabajando sin cesar, escaleras arriba, en la cabina de proyección. Estaba sumido en uno de sus trances, lo único que quería era poder ofrecerles una experiencia aún mejor. Fue una cosa maravillosa.

12.

ONO

Cuando me dedicaba solamente a escribir instrucciones, sentía que estaba a punto de desaparecer. Porque me era imposible materializarme a mí misma físicamente. De algún modo, estaba desapareciendo. Me estaba convirtiendo en un concepto. Pero ahora estoy empezando a materializarme de vuelta. Verás, *Fly* tiene muchos niveles y contiene muchas cosas. Nos revela que el cuerpo de la joven es muy real. Y que la mosca se posó sobre él. Las moscas suelen posarse sobre cuerpos muertos... A veces sentimos que no sabemos si nuestro propio cuerpo está vivo o muerto. Todos atravesamos esa sensación, cada día, veinticuatro horas al día. A veces estamos muertos, otras estamos vivos y otras nos ocurren ambas cosas a la vez.

MEKAS

Había una periodista austríaca, una reportera de Viena. Se me acercó y me hizo todo tipo de preguntas. "¿Quién hizo la fotografía del film? Cada una de sus imágenes es como una pintura, el modo en que está compuesta...".

ONO

Sí, sí. Por primera vez intenté armar composiciones estrictas. Todo fue, en ese sentido, estricto. Y a medida que la película avanza, la idea era que el cuerpo se viera más y más muerto. Al final, hasta la mosca abandona al cuerpo. En el comienzo me había propuesto hacer una película muy juvenil, como cuando uno se filma los dedos de los pies. Gradualmente, a medida que la cámara avanzara hacia el trasero, la película iría madurando,

empezaría a usar diferentes mujeres. Hacia el final, llegaría al rostro, a una cara muy anciana. Pero en vez de construir una escena ficcional como esa, me limité a mostrar que la línea que va de nuestros pies a nuestra cabeza es como nuestra vida...

MEKAS

Pero el último plano... Vemos una mano, y se produce una especie de movimiento, una agitación leve, quizás accidental. Y la mosca sale volando, se va por la ventana. Eso funcionó a la perfección.

ONO

Traté de que eso no se viera. No quería que pareciera el motivo por el cual la mosca sale volando.

MEKAS

Sí, pero la mano efectivamente se mueve, ¿verdad? Entonces uno tiene la impresión de que la muchacha estaba durmiendo y que no estaba muerta en absoluto. Ahora se despierta, hace un movimiento, el primer movimiento visible en toda la película; puede que haya otros, pero para mí fue el primer movimiento visible. Al mismo tiempo, es el final de la película. La mosca sale volando. Eso me resultó misterioso y casi metafórico. Eso fue lo que pensé y me gustó.

ONO

Sí, quizás esa fue la intención.

MEKAS

Sea cual fuere la metáfora, está bien.

LENNON

El tema es que intentamos quitar ese movimiento de la película. Yoko le cortó al menos algunos fotogramas, porque no quería que pareciera que la chica espantó a la mosca.

A la derecha: John Lennon y Yoko Ono durante el rodaje de *Up Your Legs Forever*, Nueva York, 1970.



MEKAS

Quizás haya sido una buena decisión, de otro modo parecería que es un movimiento demasiado grande. Ahora solo parece que el movimiento está sugerido, que es apenas una pizca de movimiento.

LENNON

Un nuevo comienzo.

MEKAS

Quizás es el alma que abandona al cuerpo...

ONO

Sí, sí...

MEKAS

Un misterio...

ONO

Otra cosa: intenté ser muy honesta al hacer la película. La verdad es que la cámara está constantemente encima de ella, de su cuerpo, y simular que la cámara no estaba ahí me parecía demasiado deshonesto. Por eso pensé que, desde el comienzo, debía filmarla de tal modo que ese pareciera un cuerpo muerto, y que hay alguien filmando a ese cuerpo. Elegí mostrar vistazos fugaces de la cámara, psch, psch, psch; creí que podía darle al film una sensación diferente, que podía ayudar a que el lirismo irrumpiera en la imagen... Creo que vivimos en una época en la que nos avergüenza un poco el lirismo. Y me pareció que de ese modo podría alcanzar la máxima expresión tolerable de lirismo.

MEKAS

O quizás se convirtió en una especie de haiku extenso y en cámara lenta.

ONO

Sí, sí. Esa es otra cosa que aprendí de John. De su canción "Working Class Hero". Esa melodía nos envía un ritmo... Me di cuenta de que está bien

cantar, así que mi película canta. Llegamos a tal punto en estos tiempos que uno se avergüenza de cantar melodías. Si uno canta "Ella no debería ser así", entonces la gente pensará que... Cantar implica un gesto sentimental, es algo que a la gente le genera timidez. Pero me di cuenta de que está bien hacerlo. Sí, somos humanos, somos personas ingenuas, no somos tan sofisticados. Por eso cantamos. ¿Qué problema hay con ello? Por eso en *Fly* canto una balada, o lo que yo entiendo que es una balada. Canté.

MEKAS

Cantaste tanto en términos de imagen como de sonido.

ONO

Sí. No me refería a la banda sonora. La película es como una balada. Está bien cantar una balada. El problema es que hay una moda entre los artistas que dice que no deberían expresarse de un modo demasiado subjetivo, no deberían ser tan personales. Yo también era parte de eso. Entonces, cuando debía hacer algo, en vez de decir "estoy triste" o "estoy llorando", intentaba maniobrar esas emociones para que pareciera que las expresaba en tercera persona. En lugar de decir: "Me siento así, por favor mira cómo me siento" o algo por el estilo, decía: "Oh, había una vez una niña en Long Island, y solía llorar". Lo hacía solo para ocultar que estaba hablando de mí misma, pensaba que cuanto más te desvías de ese modo, más artístico se vuelve... Creo que muchos de mis trabajos más secos, como mis libros y mis películas, tienen ese costado, esa timidez y alejamiento de mis verdaderas emociones. Y es una mentira, pero eso fue lo que hice.

Pero esa niña que está muriendo soy yo, yo soy la niña que muere junto a las moscas, yo soy la que gime y llora detrás de la apariencia. Hay que dejar que se filtren esas cuestiones personales y emocionales, es mejor eso que hacer titilar las luces o simular. Ahora simplemente lloro. ¿Entiendes a qué me refiero? Yo sé que esta película es una balada muy incómoda sobre alguien que, en realidad, está intentando mostrar, con esa misma incomodidad, sus propias emociones.

CRÉDITOS

DE LOS TEXTOS

En defensa de la perversión
21 de noviembre de 1958. Entrada de diario. Inédito.

Absolument moderne
Luego de leer el primer número de la revista *Big Table*, 1959
Publicado en *Naked Lunch @ 50: Anniversary Essays*, University of Southern Illinois, 2009.

Una nota sobre *Un Chant D'amour*, el film de Jean Genet, y Harold Pinter
1964. Publicado en *The Brooklyn Rail*, 11 de febrero de 2006.

Sobre John Cage
2 de enero de 1965. Inédito.

Homenaje a Carolee Schneemann: Elogio de la superficie
Marzo de 1965. Publicado en *The Brooklyn Rail*, 2 de abril de 2010.

Natural History (The Dreams), de Jim Dine
1° de mayo de 1965. Inédito.

Notas del rodaje de *The Brig*
Publicado en *The Village Voice*, "Movie Journal", 24 de junio de 1965.

El Living Theatre: conversaciones con Judith Malina y Julian Beck
Cassis, agosto de 1966. Publicado en *Living Theatre*, Edizioni Morra, 2003, Napoli.

Sobre el cine expandido
Selección de *The Village Voice*, "Movie Journal". Publicado en *The Village Voice*, 6 de febrero de 1964 – 23 de junio de 1966.

Textos sobre Ken Jacobs
25 de junio de 1985, 3 de septiembre de 1955, 11 de abril de 2001, mayo de 2004. Inéditos.

39 notas sobre danza
Publicado en *Dance Perspectives*, n° 30, verano de 1967.

Una conversación entre Pier Paolo Pasolini, Jonas Mekas y Gideon Bachmann
Roma, julio de 1967. Publicado en *Film*, octubre de 1967.

El teatro de Richard Foreman
Una conversación entre Richard Foreman, Amy Taubin, Michael Snow, P. Adams Sitney, Ernie Gehr, Jonas Mekas, Joyce Wieland, Ken Kelman y Margaret Ladd
15 de marzo de 1969. Inédito.

Una conversación con Susan Sontag
Publicado en *The Village Voice*, "Movie Journal", 30 de octubre de 1969.

Jack Smith, o el fin de la civilización
Publicado en *The Village Voice*, "Movie Journal", 23 de julio de 1970.

Las catedrales invisibles de Joseph Cornell
Publicado en *The Village Voice*, "Movie Journal", 31 de diciembre de 1970.

El Teatro O.M. de Hermann Nitsch
Una conversación con Hermann Nitsch
Publicado en *The Village Voice*, "Movie Journal", 28 de marzo de 1968.

Primera conversación con Hermann Nitsch y Peter Kubelka
Publicado en *The Village Voice*, "Movie Journal", 3 de diciembre de 1972.

Segunda conversación con Hermann Nitsch y Peter Kubelka
Publicado en *The Village Voice*, "Movie Journal", 14, 21 y 28 de diciembre de 1972.

Notas sobre los libros perdidos de Peter Beard
Publicado en *Soho Weekly*, 10 de noviembre de 1977.

Un diálogo entre A, B y C sobre el futuro de las artes basadas en la imagen en movimiento y los centros de arte regional
Las artes mediáticas en transición, Walker Art Center
Publicado en *The Media Arts in Transition*, Walker Art Center, 1983.

Sobre la liberación, las artes y el imperialismo cultural
Una conversación pública entre Susan Sontag, Vytautas Landsbergis, Nam June Paik y Jonas Mekas
Iglesia Judson, 8 de octubre de 1994. Inédito.

Notas para Allen Ginsberg
2 y 5 de abril de 1997. Inédito.

Una entrevista jamás publicada a Gregory Corso, sobre un film jamás realizado sobre Rimbaud
1969. Publicado en *Poetry Project*, verano de 2001.

El diario callejero de Andy Warhol
Agosto de 2010. Publicado en el catálogo de fotografías de Deborah Bell para *Andy Warhol's Street Diary Photographs 1981-1986*. Septiembre de 2010.

Notas luego de volver a ver las películas de Andy Warhol
1970. Publicado en John Coplans, *Andy Warhol*, New York Graphic Society, 1998.

Algunas notas sobre Maya Deren
Publicado en *Inverted Odysseys*, editado por Shelly Rice, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1998.

Bum-ba bum-ba: Conversaciones con John Lennon y Yoko Ono
18 y 21 de diciembre de 1970. Publicado en *Jonas Mekas présente fluxufriends: George Maciunas, Yoko Ono, John Lennon*, Centre Georges Pompidou, París, 2002.

DE LAS IMÁGENES

Página 14
Jonas Mekas frente al Chelsea Hotel, Nueva York, 1968.
Foto: Gideon Bachmann, Nueva York, 1968.

Páginas 20
Crédito: Archivos del autor, 1954.

Páginas 23, 24
Crédito: Anthology Film Archives, Nueva York.

Página 26
Foto: Robert Haller, Nueva York, 1975.

Página 28
Crédito: Archivos de Carolee Schneemann, 1964.

Página 31
Crédito: Archivos del autor, 1965.

Páginas 35, 38
Fotos: Escenas del film de Jonas Mekas y Adolfas Mekas, Nueva York, 1964.

Página 39
Fotos: Storm de Hirsch, Nueva York, 1964.

Páginas 47, 51, 52
Fotos: Lloyd Jasper, Cassis, 1966.

Página 59
Foto: Ken McLaren, Cassis, 1966.

Página 59
Foto: Ken McLaren, 1968.

Página 63
Foto: Ken McLaren, Cassis, 1966.

Página 64
Foto: Ira Cohen, Nueva York, principio de los sesenta.

Página 65
Foto: Lloyd Jasper, Cassis, 1966.

Páginas 70, 89, 94
Crédito: Archivos del autor.

Página 95
Foto: Geo Saito, 1964-1967.

Páginas 104, 108
Crédito: Archivos del autor.

Páginas 120, 123, 125, 127
Crédito: Archivos del autor.

Página 131
Crédito: Anthology Film Archives.

Página 137
Crédito: De la película *Travels* de Jonas Mekas, 1967.

Página 167
Foto: Friedl Bondy, Nueva York, 1976.

Página 171
Crédito: Richard Foreman, Nueva York, 1970.

Páginas 181, 182, 192
Crédito: Archivos del autor.

Página 213
Foto: Diana Foote, 1965;
Crédito: Anthology Film Archives.

Página 219
Foto: Jonas Mekas, Nueva York, 1962.

Página 231
Crédito: Anthology Film Archives.

Página 243
Crédito: De la película *Reminiscences of a Journey to Lithuania* de Jonas Mekas, 1971.

Página 243
Crédito: De la película *Scenes from the Life of Hermann Nitsch* de Jonas Mekas, 2013.

Página 247
Crédito: De la película *Reminiscences of a Journey to Lithuania* de Jonas Mekas, 1971.

Página 247
Crédito: De la película *Scenes from the Life of Hermann Nitsch* de Jonas Mekas, 2013.

Páginas 250, 256, 259, 275, 288, 294
Crédito: Archivos del autor.

Página 303
Crédito: De la película *He Stands in a Desert Counting the Seconds of his Life* de Jonas Mekas, 1975.

Página 306
Crédito: Escenas de la película *Lithuania and the Collapse of the URSS* DE Jonas Mekas, 2008.

Página 322
Crédito: De la película *Scenes from Allen's Last Three Days on Earth as a Spirit* de Jonas Mekas, 1997.

Página 323
Crédito: De la película *As I was Moving Ahead Occasionally I saw Brief Glimpses of Beauty* de Jonas Mekas, 2000.

Página 327
Crédito: De la película *He Stands in a Desert Counting the Seconds of his Life* de Jonas Mekas, 1975.

Página 333
Crédito: Deborah Bell Photographs, catálogo para *Andy Warhol's Street Diary: Photographs 1981-1986*, 2010.
Página 336
Crédito: De la película *Scenes from the Life of Andy Warhol* de Jonas Mekas, 1990.

Páginas 341, 344
Crédito: De la película *Award Presentation to Andy Warhol* de Jonas Mekas, 1964.

Página 351
Crédito: De la película *Scenes from the Life of Andy Warhol* de Jonas Mekas, 1990.

Página 361
Crédito: Archivos del autor.

Página 363
Foto: Alexander Hammid, 1943;
Crédito: Archivos del autor.

Página 373
Crédito: Archivos del autor.

Página 387
Crédito: De la película *Walden* de Jonas Mekas, 1969.

Páginas 405, 407, 409
Crédito: Archivos del autor.

Páginas 413, 427
Crédito: De la película *Happy Birthday John* de Jonas Mekas, 1996.

AGRADECIMIENTOS

Charity Coleman, Ryosuke Fujii, Gloria González Fuster, Natascha Gikas (German Filmmuseum, Frankfurt am Main), Maurice Göldner, Sebastian Guggolz, Christian Hiller, Jakob Hoffmann und Raum 121 e.V., Inga Jarmoškaitė, Schorsch Camerún y el Goleen Pudel Club, Giedra Kregzdys, Ramune Krikstanaityte, Rebecca E. Marshall, Sebastian Mekas, Philipp Neumann / mzin, Marcos Ortega, Adomas Paltanavičius, Modestas Rimkus, Georg Rutishauser, Bernd Scherer, Peter Sempel, Edith Spettig, Peter Starzec, Thomas Tjiong.

Los fotógrafos que contribuyeron con el libro: Anna Blau, Friedl Bondy, Ira Cohen, Diana Foote, Robert Haller, Lloyd Jasper, Geo Saito, Stephen Shore, Daniel Vittet.

Fotografías y documentos: archivo personal de Richard Foreman, Peter Schumann, Hermann Nitsch, y del autor.

ÍNDICE

*
Esta edición
se terminó de imprimir y encuadernar
en mayo de 2017
en Elías Porter y Cía. S.R.L.,
Plaza 1202 / Ciudad de Buenos Aires / Argentina

«Me gustan las cosas que están fuera de control. En cierto punto, el artista se pondrá firme, detendrá al medio y lo domesticará, utilizándolo para cultivar los campos de su propia imaginación. Pero, por el momento, el toro corre a su antojo. (...) Las corrientes que avanzan entre nosotros y que los artistas externalizan han madurado, contienen múltiples impulsos y brotan efusivamente, de forma incontrolable y hasta ahora desconocida. Hasta los artistas de vanguardia, sentados junto al público, se sorprenden y repiten: "¿Qué demonios está pasando?".»

Si pocas veces en la historia ha habido una usina cultural como la Nueva York de los años sesenta, menos frecuentes aún son las figuras que han sabido hacerle frente a semejante torrente de creación para interpretarlo en toda su magnitud. Una de esas raras excepciones es Jonas Mekas (Lituania, 1922), quien compuso lentamente, texto a texto y casi sin darse cuenta, una de las genealogías más profundas y exhaustivas de la irrupción renovadora del arte y su repercusión en todas las esferas de la vida social de la segunda mitad del siglo XX. *Cuaderno de los sesenta. Escritos 1958-2010* es una selección de ese vasto corpus crítico que puede ser leído al mismo tiempo como un manual de contraperiodismo y como un manifiesto poético confeccionado sobre la marcha a partir de una constelación ecléctica de artistas revolucionarios que incluye, entre otros, a Andy Warhol, John Cage, Pier Paolo Pasolini, Susan Sontag, John Lennon y Yoko Ono, William S. Burroughs, Jack Smith, Hermann Nitsch y Maya Deren.

A través de entrevistas a múltiples voces, críticas de películas underground prohibidas, crónicas de happenings sangrientos y reseñas de obras teatrales en lofts ocupados en mitad de la noche, estos escritos en primera persona de Mekas –tomados de su columna fundacional "Diario de cine" del *Village Voice* como también de su archivo personal de textos inéditos– vuelven una y otra vez a las prácticas más radicales de los sesenta para iluminar una ideología contracultural que resuena hasta el día de hoy. Esa que insiste en que el verdadero arte es aquel que vuela por debajo de los radares del establishment para impactar de lleno en las tradiciones de su tiempo y volverse, en palabras del propio Mekas, "el escupitajo más sagrado" de toda generación.

TRADUCCIÓN / Guido Segal

PRESENTACIÓN / Pablo Marín

ISBN 978-987-1622-55-9



